اسم الكتـــاب: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي

اسم المؤلـــف: د. ياسين النصير

القيـــاس: ١٤،٥ × ٢١،٥

عدد الصفحـات: ٢٤٨

١٠٠٠/٢٠٠٩م - ١٤٣٠هـ

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

سورية . دمشق. ص ب ٤٦٥٠

تلفاكس: ٢٣١٤٥١١ ١١ ٩٦٣ +

هاتـــف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣+

E-mail:ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني - دار نينوى

لوحة الغلاف: الفنان فراس جوابره

عصام واصل
الجزائر 2013/10/12م

الاستهلال

فن البدايات في النص الأدبي

ياسين النصير

Author: yasin Al nasir
Original Title

Third Edition
2009 -1430

Dar ninawa
Damascus - Syria

المحتويـــــات

الموضـــــوع	الصفحة
مقدمة الطبعة الأولى	٧
الباب الأول: الاستهلال والكتابة الجديدة	٩
الباب الثاني: بنية الاستهلال في الآداب القديمة	٣٩
الفصل الأول: الاستهلال المركز في الملاحم القديمة	٤١
الفصل الثاني: الاستهلال الإيهامي في الخطابة عند أرسطو	٥٣
الفصل الثالث: الاستهلال الطللي في الشعر الجاهلي	٦٣
الفصل الرابع : بنية الاستهلال البلاغي في النقد العربي القديم	٧٣
الباب الثالث: الاستهلال في الآداب الحديثة	٨١
الفصل الأول: أ . بنية الاستهلال السردي في المسرحية	٨٥
ب . بنية الاستهلال السردي في الحكاية الشعبية	١٠٠
الفصل الثاني: البنية الغنائية والنص المركب	١٠٧
الفصل الثالث: بنية الاستهلال السردي الروائي	١٤٣
الفصل الرابع: الاستهلال السردي في القصة القصيرة	١٧٩
الباب الرابع: نماذج تطبيقية	٢١٣
جماليات الاستهلال في شعر السياب	٢١٥
ملحق نقدي قديم من كتاب فن التخليص في علوم البلاغة للسيد القزويني	٢٤٣

مقدمة الطبعة الأولى

كان ذلك في عام ١٩٧٦ أو حواليه، عندما قرأت مقالاً قصيراً ترجمه الأستاذ سامي محمد لأحد الكتاب السوفييت، ونشرته جريدة طريق الشعب. يتحدث فيه عن الاستهلال، ومن يومها لم يفارقني الموضوع، ولم يفارقني التفكير بأهميته للنص الأدبي. وعندما تحول المشروع من الوعي الأولي به، إلى الدراسة والتنفيذ أخذ مني سنوات عدة، صاحبته بمنحى خاص، هو التقصي عن دور الاستهلال في أمهات الكتب النقدية. ولكني لم أجد ضالتي، أو لم أجد ما يفي بالغرض، فما كان مني إلا أن احفر بأظافري الخاصة عن دلالات الاستهلال في شتى فروع المعرفة، وتطلب الأمر العودة إلى التراث الشعبي، وفهمت ماذا تعني كلمة البداية أو "البدوة" في الحياكة والصناعة وماذا يعني "سدى الحايك" الذي هو المتن في النص الحديث. وكدت، مع ما توصلت إليه أن أصرف النظر عنه، لولا أنه يمتلك عمقاً فكرياً شاملاً، دفعني مرة ومرات عدة للعودة إليه والتفكير الجدي فيه.

ومنذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر تولي النقود الحديثة الاستهلال بشيء من الإهمال، وما عدا كتاب أرسطو "الخطابة" الذي أفرد به فصلاً عن الاستهلال لم نجد من الاهتمام النقدي ما يليق بهذا المفهوم. فما كان منا إلا أن مددنا أيدينا إلى ثقافتنا القديمة، فوجدنا فيها بعض الشذرات المسندة أو المخالفة.

والاستهلال عندي ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، وما خبره إلا العمل نفسه. وقد لا نكون مغالين إذا تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ ببداية جيدة لا يصبح عملاً جيداً.

وهكذا، بالرغم من كل العقبات التي رافقت مسيرة هذا الكتاب، سيجد القارئ الكريم أن مسعانا هذا، مسعى ابتداء. فالموجود من مادة الاستهلال، سواء في الكتب القديمة أو في غير مجالات الأدب غير قليل،

لكنه يقتصر في معظمها على التعريف والإشارة المقتضبة وقد اخذنا بمعظمها.

والكتاب بعد هذا وذاك، يضع النص الأدبي العربي نصب عينيه، لإيماني أن المعرفة بأحوال النص وبنائه تسهم في تعميق الوعي النقدي، وعسى أن اوفق في تقديم دراسة اولية في هذا الموضوع، الذي يستحق منا دراسات اخرى.. طالباً من القارئ الكريم العون على تناسي الهفوات، والله الموفق.

بغداد اواخر ١٩٩٠

الباب الأول

الاستهلال والكتابة الجديدة

البنية النصيّة والبنائية الاجتماعية

مقدمة الطبعة الأولى

كان ذلك في عام ١٩٧٦ أو حواليه، عندما قرأت مقالاً قصيراً ترجمه الأستاذ سامي محمد لأحد الكتاب السوفييت، ونشرته جريدة طريق الشعب يتحدث فيه عن الاستهلال، ومن يومها لم يفارقني الموضوع، ولم يفارقني التفكير بأهميته للنص الأدبي. وعندما تحول المشروع من الوعي الأولي به، إلى الدراسة والتنفيذ أخذ مني سنوات عدة، صاحبته بمنحى خاص، هو التقصي عن دور الاستهلال في أمهات الكتب النقدية. ولكني لم أجد ضالتي، أو لم أجد ما يفي بالغرض، فما كان مني إلا أن احفر بأظافري الخاصة عن دلالات الاستهلال في شتى فروع المعرفة، وتطلب الأمر العودة إلى التراث الشعبي، وفهمت ماذا تعني كلمة البداية أو "البدوة" في الحياكة والصناعة وماذا يعني "سدى الحايك" الذي هو المتن في النص الحديث. وكدت، مع ما توصلت إليه أن أصرف النظر عنه، لولا أنه يمتلك عمقاً فكرياً شاملاً، دفعني مرة ومرات عدة للعودة إليه والتفكير الجدي فيه.

ومنذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر تولي النقود الحديثة الاستهلال بشيء من الإهمال، وما عدا كتاب أرسطو "الخطابة" الذي أفرد به فصلاً عن الاستهلال لم نجد من الاهتمام النقدي ما يليق بهذا المفهوم. فما كان منا إلا أن مددنا أيدينا إلى ثقافتنا القديمة، فوجدنا فيها بعض الشذرات المسندة أو المخالفة.

والاستهلال عندي ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، وما خبره إلا العمل نفسه. وقد لا نكون مغالين إذا تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ ببداية جيدة لا يصبح عملاً جيداً.

وهكذا، بالرغم من كل العقبات التي رافقت مسيرة هذا الكتاب، سيجد القارئ الكريم أن مسعانا هذا، مسعى ابتداء. فالموجود من مادة الاستهلال، سواء في الكتب القديمة أو في غير مجالات الأدب غير قليل،

وإن آخر شيء تجده عندما تؤلف كتاباً هو

أن تعرف الشيء الذي يجب وضعه في البداية

باسكال

النص والبداية

كتبنا الجملة الأولى من أعمالنا الفنية والأدبية مرات عدة، باحثين من خلال فعل الكتابة هذا عن الخيط الذي يشدنا إلى أسرار العمل الخفية، لكننا نفاجأ بعد حين أن ما كتبناه قد لا يرقى إلى مستوى الغاية الكلية من العمل، فنعيد النظر فيه مرة أخرى ومرات، أو نصرف النظر عما كتبناه كلية، وربما عما وراءه من هدف وفكرة تاركين الموضوع واستهلاله كله يستحم في مياه النفس العميقة، عله ينضج يوماً أو يندثر.

أما إذا استقرت الجملة الأولى . والجملة الأولى قد تكون عبارة طويلة أو الصفحة الأولى . على شيء من التوافق بين مفرداتها وبين غايات العمل وأهدافه ونسيجه، تسلسل الكلام بعدما استقامت الأفكار، واتضحت المقاصد، وجرى المجرى الذي كان غائراً في الأعماق.

ونتساءل ما القوة التي تمتلكها الجملة الاستهلالية بحيث تحدد لنا مسار العمل الفني كله؟ هل تأتي هذه القوة من خلال بنائها المتماسك: أي دقة التعبير ودلالة الكلمات، وكفايتها الفكرية، وترابط نسيجها، والشحنة الإيمائية المضمرة فيها، والإيهامية المقصودة والقدرة على الإحالات المستمرة؟ أم تأتي من أن الأديب لا يبدأ بها إلا بعد أن ينضج العمل الفني في مخيلته حيث تصبح أجواؤه وخفاياه وأبعاده مفاتيح دالة على المحتوى للنص وأفكاره أولاً، ثم محددة لمفردات وصياغات الجملة الاستهلالية وصياغتها ثانياً.

والتساؤل الرئيس هذا يقودنا إلى تساؤلات فرعية عدة في الصدارة منها: هل تمتلك الجملة الاستهلالية خصائص أسلوبية وفكرية عامة

يمكن الاسترشاد بها عند كتابة اي نوع من انواع المعرفة؟ ام ان لكل نوع من انواع المعرفة طريقة خاصة في فرض صيغة الجملة الاستهلالية له؟ بمعنى ما العلاقة بين التقنين والتلقائية؟ ام ان الأدباء والفنانين كانوا وما زالوا يبتدئون موضوعاتهم عفو الخاطر، بحيث تتلاءم جملهم الاستهلالية مع النوازع الخفية لعملية التلقي والإدراك والكتابة والتعبير؟ ومن الأسئلة الفرعية الأخرى هنا، هل تمتلك الجملة الاستهلالية قوة المصطلح النقدي بحيث يمكننا تطبيقه عند المعالجة النقدية في ضوء هذه القصيدة أو تلك بالمعايير نفسها، ام انها تخضع لمعايير اخرى لا علاقة لها بالمفهوم أو المصطلح كان تكون الأسلوبية العامة التي يخضع لها الكاتب او الطريقة الشائعة في الكتابة لمرحلة ما من المراحل، او لجماعة ما من الكتاب تعودوا أن ينهلوا من معين واحد ويعكسوا في كتاباتهم توجهات معينة؟ وأن يكون بناء الجملة الاستهلالية خاضعا لنوعية أيديولوجية تفرض على كتابها أسلوبية ابتداء خاصة؟ وهناك من الأسئلة الفرعية الكثير قد تظهر في هذا الكتاب أو في سواه من المقالات، فالموضوع الذي نحن بصدده متشابك ومعقد، ومادتنا فيه بضعة تصورات نقدية افترضتها حاجة النقد الجديد إلى فهم النص وكشف أبعاده بعد ما وجدنا أن آليات النقد القديمة عاجزة تماما عن التعامل الحقيقي مع النصوص، فهي إما أن تجلب لها مفاهيم نقدية غربية قد لا تتلاءم كلها ومفردات ومناخات النص العربي، وإما أن تفرض عليها رؤية أكاديمية صارمة ليس لمفاهيمها حضور في الحياة الثقافية المعاصرة. فتضع النص في بوتقة التقليد القديم. وما سمينا هذا إلا خطوة فرضتها حاجة النص الجديد لها. بعدما ابتدأنا في معالجته بمفهوم نقدي سابق لنا وهو "المكان والمكانية" وقد وجدنا له صدى طيباً لدى الدارسين والكتاب جعلنا نخطو الخطوة الثانية في تأسيس مفردات منهجية تتلاءم وطبيعة الكتابة الجديدة.

في عموم التجربة النقدية مع اي نص إبداعي، لا يمكن الوقوف كلياً على خصائص العمل الفني وقيمه إلا من خلال المعرفة الدقيقة لأجزاء ذلك

العمل وعناصره، والاستهلال من اهم هذه العناصر أن لم يكن المفتاح لها كلها. لا باعتباره "بدء الكلام" كما يقول عنه ارسطو او لأنه "ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال"(*) كما يقال عنه. وإنما هو هذا كله، مضافاً إليه أنه العنصر الأكثر خطورة، فهو اشبه ما يكون (النواة المخصبة)، وتلك التي ستتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثم إلى كيان كامل له رأس وأيدٍ وقوام وأحشاء، وإذا ما احتوت هذه النواة المخصبة على تشويه ما انعكس ذلك جلياً في تفاصيل كيانها اللاحقة، ولازمها التشويه حتى ولادتها الجديدة. وما دام العمل الفني أكثر صعوبة وغنى من خلق الكائن الحي، لتعدد خالقيه، وتنوع مجالات رؤيتهم، تصبح الجملة الاستهلالية فيه أكثر تعقيداً، وأكبر مما ذهبنا إليه في مثالنا، خاصة وأن قيمتها الفنية والفكرية تتأكد من أنها تخضع لمتغيرات المراحل والظروف، ولتنوع الأغراض لها، فالقوانين الجزئية التي تتحكم في صياغتها متغيرة من مبدع إلى آخر، ومن نوع أدبي إلى نوع آخر. ولذلك تبدو المهمة التي نعالجها هنا صعبة ومتشعبة. لاسيما وأن عدتنا لا تعدو بضعة تصورات نقدية مبنية في ضوء ادبنا العربي بخاصة، مع العروج على آداب العالم المترجمة إلينا بعامة.

وبمعنى آخر، أن الحداثة في الآداب والفنون فرضت قيمتها من خلال مفردات أساس في بنية العمل، الاستهلال أحد أهم هذه المفردات الذي حمل تصورات الحداثة وآفاقها. أن التصور الذي جرى على الأنواع الأدبية وداخلها بعضها بالبعض الآخر انسحب بالضرورة على الاستهلال، فما كان منه إلا أن غير طريقة التفكير الأساسية في بناء العبارة الأولى، وحصل جراء ذلك اختلاف جزئي عما عناه النقد القديم بالبدايات أو المطالع او المفتتح، او الدخيلة. فحمل الاستهلال بعض منطلقات الحداثة دون أن يتغير كلياً في مهمته الأساس وهي "ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال".

(*) لا أدري من القائل بهذا، ولكن كما يبدو أني قد سمعته او قرأته ولم استطع التثبت من مصدره. وعليه قوست القول.

وفي ضوء ذلك، سنوضح في هذه الدراسة المقتضبة ما نعنيه بالاستهلال عبر تقاطع نظريتين: النظرة الأفقية التي تشمل جزءا من تاريخه عبر ركائز أدبية وفنية لها موقعها العالمي الراسخ. والنظرة العمودية التي توضح لما الكيفيات المختلفة التي ظهرت بها في الأعمال الأدبية والفنية الحديثة. مقدمين لهذا كله، بشيء من الإيجاز عن وقع الاستهلال ودلالته وانواعه وبنيته. مبتغين من وراء تركيبنا هذا الوصول إلى النظرة الشمولية لمعنى الاستهلال وقيمه، والدور الذي لعبه في صياغة مفهومه الذاتي، وصياغة المعنى الإجمالي للعمل الفني. فمفهوم الاستهلال ما يزال غير دقيق الدلالة في نقدنا. في حين انه اكتسب وضوحاً مبدئياً لدى الأدباء العرب وغير العرب. وارتبط بثقافة وأفكار ونظم العصر، فقد كان الأدباء العرب القدامى والفلاسفة والموسيقيون والخطباء على دراية واضحة بأهميته، وربطوه بالعصر الذي ينتمون اليه، وبأفكاره وقيمه، ودارس الشعر الجاهلي مثلا يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذري بتركيبة المجتمع وتقاليده ونظمه، كما أن لها معان نفسية وفكرية وبنائية، ولما ثار الشعراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلي تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعي كان مسعى لتغير الواقع الاجتماعي، وهكذا استمرت الثورة على التقاليد إلى العصور العباسية، فنجد ثورة أبي نواس على المستهل والمطلع القديم هي ثورة على مضمون الشعر والثقافة، فتغيرت تبعا لذلك أغراض الشعر وبناءاته، وعد ذلك كله جزءا من مفاهيم التحديث.

وعموماً فالمهمة التي نعالجها هنا ليست يسيرة، ولا تتحدد بالعبارة الأولى لأي عمل فني فقط، وإنما التركيبة الكلية للعمل، عسى أن نوفق في التنبيه إلى قيمة الاستهلال وفاعليته الكامنة. أما إذا وجد القارئ أن مسعانا هذا قد تجاوز التنبيه إلى شيء آخر، فتلك غاية لم نضعها في توصيفنا النقدي هذا.

الاستهلال لغـة وبنـاء

يأتي الاستهلال لغة من الفعل (هلّ) و(هلّ) تعني من بين ما تعنيه البداية والابتداء. يقال "هلّ الشهر" اي ظهر هلاله. والهل (بكسر الهاء) تعني استهلال القمر. يقال اتيته في هل الشهر اي استهلاله[1].

وتشير قواميس اللغة إلى "أن الهلال غرة القمر لليلتين وإلى ثلاث" من أول الشهر ولليلتين من آخر الشهر وفي غير ذلك يسمى قمراً[2]. والمهم في هذا كله ان (هل) تعني البداية التكوينية للقمر او لأي شيء آخر. فالهلال في الليلتين او الثلاث الأولى من الشهر هو استهلال للقمر كله، ولكن هذا الاستهلال لم يبتدئ من العدم. فأن الهلال الذي كان في الليلتين المتأخرتين السادسة والعشرين والسابعة والعشرين من الشهر هما الخميرة التي ولدت الهلال في الليالي الأولى من الشهر الذي يليه. لذا فالاستهلال لا يولد عفواً، ولا ينشأ من العدم، وإنما له بدايات قد تقصر وقد تطول، وما أن يبدأ حتى يكتمل.

والتفكير اللغوي أساس من أسس العقلية، إذ لا يتم تأسيس اي مفهوم مادي أو ثقافي إلا من خلال وعي اللغة، وقد "كشفت الأبحاث العلمية الحديثة عن صلة اللغة بعقلية الأقوام ومنطقها وبينت أن اللغة أساس مختلف أنواع النشاطات الثقافية وخير دليل يهتدي به الباحث إلى ثوابت الفكر والتفكير، لا يرى المرء الكون إلا بواسطة اللغة ولا يفهمه إلا بالنظرة التي تحددها لغته فيعبر عنه بقوالب لغوية"[3]. لعل الاستهلال احد القوالب اللغوية - الكلية - التي يتطرق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي. فاللغة ليست كائناً معزولاً وخاصة بفهم ما دون آخر، وإنما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع، بين صناعة يدوية شعبية وبين

تأسيس نظرية في الفلسفة أو القضاء. فكل صناعة مهما كان نوعها استهلال لها لا يبدأ لحظة نشوء الصناعة، وإنما يبدأ في مرحلة سابقة لها بفترات وما أن يظهر مسجلاً برموز أو كلمات حتى يمتد داخل العمل، حاملاً له ومحمولاً فيه. إن الفعل "هلّ" الثلاثي أساس لغوي، وأساس مادي للفكر، وأساس بنائي للنص الأدبي، وهو بما يعبر عنه لا يرتبط بزمنية ما ثابتة وإنما بزمنية متأرجحة بين الماضي القريب والحاضر. فالاستهلال امتداد لما قبل التدوين وفي أثناء التدوين، وسوف يستمر مضمراً وعلانية في داخل النص كله موسعاً ومتوسعاً. ثم يعود في نهاية مفتوحة لكن بعد أن اكتمل العمل، مكوناً بداية لعمل جديد.

بالنسبة لنا لا يمكن دراسة الاستهلال في أي فن بمعزل عن محتوى النص وبنائه، ولا يمكن تناوله في ضوء دراستنا في النص كله كجزء منفصل داخل هذه الكلية، وإنما ندرس الاستهلال في ضوء كلية العمل الفني، أي أن العمل الفني هو الذي يولد استهلاله بعدما يكتمل بناء ومحتوى في فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له.

يخضع العمل الفني والأدبي شأنه شأن أي تفكير آخر إلى منطقه الداخلي. «نطق الداخلي الذي نعنيه هذا هو التناقض الداخلي لعناصره البنائية أولاً، ثم إلى التناقض الخارجي «أي التناقضات الاجتماعية والفكرية العامة ثانية». وهذان التناقضان متضافران بحيث نجدهما متحكمين بمفاصل العمل كله بما فيها الاستهلال. وبالتالي فإن بنية هذه العناصر الداخلية تخضع هي الأخرى إلى تناقضاتها البنائية الجزئية بمثل ما تخضع هي وتناقضاتها الجزئية للتناقضات الكلية السابقة.. وكما يقول "المناطقة" «لا نستطيع اعتبار رأياً صحيحاً كاملاً، عن الأشياء بمثابة حاصل لآراء جزئية. وإن حاصل وجهات النظر التي لا تتناول إلا جانباً واحداً من المسائل لا يؤدي إلى فحص كامل للشيء، وإنما إلى انتقائية فارغة من المضمون»[١].

فالاستهلال في ضوء هذه المنطقية ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كانت بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو المدى البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول لعجلة النص كله.

إن المنهجية الجدلية التي تخضع الاستهلال لمنطق العمل، كموقع بنائي في بداية العمل، تجعلنا ندرسه دراسة مركزة، فهو يدرس بوصفه محصلة لكل عناصر العمل وداخلاً معها في علاقة بنائية جدلية. وفي الوقت نفسه ندرسه بوصفه حاملاً لسماته النوعية الخاصة بتركيبه الداخلي، وخلاصة الدراستين الإحالة إلى المجتمع وخصائص المرحلة وخصائص النوع. ثم مدى ارتباط نتائج الإحالات بالكلية الإنسانية أو الفكرية. يقول أرسطو موضحاً أبعاد هذه الجدلية «ليس أعضاء الجسم أعضاء للجسم إلا بالارتباط، فالذراع المفصولة عن الجسم ليست ذراعاً إلا بالاسم»[٢] فما دام النص الإبداعي يحمل فكراً مقدماً لنا ببناء جدلي خاص بقوانينه الموضوعية، وببناء جدلي مرتبط ببناء اجتماعي له قوانينه المنعكسة في النص، وببناء جدلي ثالث خاص بالقارئ ضمن مرحلة القراءة. فالنص يتحول أمامنا - نقدياً وقراءة - إلى كيان كلي يشملنا بمفاهيمه ونشمله بمفاهيمنا، أي العلاقة الجدلية بين الحقيقة الداخلية للنص، والحقيقة الخارجية للمجتمع. أي وحدة المنطق الكلية. وما الاستهلال - موضوع الدراسة هنا - يخضع لهذه المنطقية الكلية.

تحديدات الاستهلال

يحدده أرسطو في فن الخطابة بقوله «هو بدء الكلام ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات

كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلوه"(١).

ونقول عنه أنه ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال. فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس، وليست كل بداية صالحة، فهناك البدايات المحددة بمعناها الداخلي للعبارة، بدايات مغلقة، ومثل هذه البدايات لا تؤسس أرضية صالحة لقيام نص عليها، وهناك بدايات متجاوزة لنفسها، بدايات تخلق أرضية لقيام النص، أنها أشبه بالتربة التي احتضنت الجذور. وهناك البدايات اللازمة، بدايات الحكاية الشعبية المتشابهة المفردة والبناء . كان يا ما كان . مثلاً.. وهذه البدايات سياقية تحيلك إلى الزمن أكثر مما تحيلك إلى النص وآفاقه.

فالبداية التي نعنيها هنا: البداية المولدة، والمهيمنة فهي ليست قوة إشعاع أو تنوير ما للنص، وإنما هي الحاضنة لما سيحدث في النص، ويمكن تشبيهها بما نطلق عليه في الصناعة الشعبية (سدى الحايك) البداية التي تشد أوصال العمل بخيوط ممتدة منه وإليه. ولكل بداية نمط خاص بها من الحياكة، كما أن لكل نوع محاك نمط خاص من البدايات يفرض خصوصيته البنائية على مجرى العمل، ويحتوي ضمناً في بداياته الجزئية على كل ما من شأنه مكونا العمل، وسدى الحايك التي نستعيرها هنا ، لغة في البناء النفسي أيضا، فليست أية هياة لبداية قادرة حتى ولو التزمت حروفها الأساس أن تكون بداية ناجحة للعمل، فالعامل الماهر، يمتلك أفقاً إبداعياً ماهراً يجعل من النص والاستهلال في وحدة جدلية يتعادل التأثير فيما بين أجزائه وتحاكي الجزئية الواحدة الأخرى بما يشبه النغمة المتكررة داخل القطعة الموسيقية.

ونشبه الاستهلال بالبيضة المخصبة، تلك التي ستتحول خلال عملية الإبداع إلى جنين ومن ثم إلى كيان إنساني كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملاً في تركيبه طباعاً وسلوكاً نفسياً ومشاعر وأحاسيس وأفكاراً.. الخ فإذا ما احتوت البيضة المخصبة على تشويه ما،

ظهر ذلك جلياً في تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه.

ما البداية إذن؟ فالبداية التي عناها أرسطو ما تزال الأساس الذي نبني عليه تصورنا، إذا كانت البداية في الخطبة الجملة الأولى فمهمتها جلب انتباه السامع ولذا تكون في الشعر العربي القديم وفي الملاحم اليونانية . كما سنرى ذلك لاحقاً . مختلفة عن الخطابة اختلافاً جذرياً. كما تختلف بنية ووظيفة عن البدايات المتعارف عليها في المسرحية الكلاسيكية. ففي المسرحية الكلاسيكية توجد بدايتان: بداية تهيئة، وبداية فعل. البداية التهيئة، تتمثل في الضربات الثلاث على خشبة المسرح تمهد الاستعداد لبدء العمل، ومثل هذه البداية وجدت عندنا بضربات العصي التي يؤديها القصخون قبل بدء حكايته الشعبية، ضربات تجلب انتباه السامع وتشده. ومثلها بدايات بعض السور القرآنية حيث تبدأ بحروف منطوقة . كهيعص . يس . طه . ق.. الم.. الخ. وغرضها شد انتباه السامعين إلى كلام الله، فمثل هذه البدايات لا ترتبط بمبنى العمل الفني، ولا بمحتواه، وإنما لها وظيفة إعلامية خاصة ومؤقتة تزول حالما يبتدئ الخطيب أو القارئ خطبته.

أما البداية الثانية (بداية الفعل) التي نعنيها هنا، فهي تلك التي تؤسس للعمل وتتأسس من العمل، ولمثل هذه البداية بدايتان: البداية الأولى لها وظيفة محددة، كأن تمهد الدخول إلى العمل ولكنها تكتفي بحدود تعبيرية، كالبداية الطللية، كما عرف عنها . وسوف نؤكد لاحقاً بعض هذا التصور عن البداية الطللية . ولكنها، أي البداية الطللية ارتبطت بفهم اجتماعي فني جعلها مقتصرة على بضعة أبيات: يتخلص الشاعر القديم منها للدخول في متن موضوعه. وعند المعاينة الدقيقة للمقدمة الطللية نجد عنصرها البنائي مكتفياً بذاته، ومحتوياً على نوى العمل الفني إلى حد ما.

أما البداية الثانية من بداية الفعل، فهي التي تتأكد مفرداتها قراءة العمل، فهي لا يتضح معناها إلا من خلال التحليل لكل أبعادها وصورها كلما تعمقنا في قراءتنا للعمل، ومثل هذه البداية تتجاوز موقعها "بدء

الكلام" لتصبح المحرك للكلام كله.

وكي تتوضح الصورة بما نعنيه ببدء الكلام نقول أن للاستهلال متعلقات عديدة ولا تتم معرفة الاستهلال إلا بمعرفتها والمتعلقات هي:

١ ـ مبدع النص (المرسل)

٢ ـ اختيار الموضوع وهدفه (الرسالة)

٣ ـ نسيج البناء (بناء الرسالة)

٤ ـ الرسالة المتضمنة في النص (الهدف)

٥ ـ القارئ (متلقي الرسالة)

فالمبدع لا يختار إلا الكلام الذي يُشحن بمناخ النص كله، ولذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال خميرة لما تولده صور وكلمات وحالات جديدة في النص. ولن يكون المبدع خلاقا في الاستهلال إلا إذا كان ذا قدرة فائقة على تلخيص العمل كله في جمل أشبه ما تكون بالمعادلة الكيماوية.

أما اختيار الموضوع وأهدافه، فيخضع إلى فكر وانتماء الكاتب الطبقي والاجتماعي، فكل كتابة هي تعبير ما عن رؤية المؤلف للعالم كما يقول كولدمان. وهذه الرؤية تتلخص في بدايات تكوينية جامعة، مكثفة لها مفرداتها التي تحيلك إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك.

وأما نسيج البناء، فهو النظام السيمتري الخاص الذي تنتظم فيه مفردات الشكل الداخلية، وبالطبع سيكون لبناء الاستهلال فيها الدور المميز الذي ما أن نقرأه حتى نشعر ولو بحدود إلى درجة التعقيد أو البساطة في بناء العمل كله.

وأما ما نعنيه بالرسالة هنا، هي أشبه ما تكون الومضة أو الشفرة في الأجهزة اللاسلكية، وقد تضمنتها الجملة الاستهلالية بهيأة نواة يكمن فيها سياق من الإشارات الكثيرة.

وعندما يأتي دور القارئ، وهو الدور الفاعل في فك رموز الرسالة،

النص ـ نجده يفتح للاستهلال أفقا أرحب، وذلك من خلال اقتران رموز الاستهلال بتركيب النص الكلي.

ومن سمات الاستهلال الجوهرية ـ بوصفه بدء الكلام ـ أنه يعكس جزءاً من (ميكانكزم) العملية الإبداعية. ونعني الكيفية التي يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة، الحال القلقة ولحظة تحويل الحدس أو التجربة التخيلية واللاشعور إلى كلمات، فمثل هذه المرحلة قد وعتها مدارس علم النفس وفصلت فيها، خاصة التخطيطات التي تسبق البداية، وحال الرسام في هذه الحال أوضح من سواها، فقد يعمل تخطيطات كثيرة قبل أن يستقر على البداية الفعلية للوحته. فالبداية إذن ليست مرحلة التسجيل الصوري لها بالكلمات أو بالألوان، وإنما لها من الزمنية الدائمة الحضور مدى قد لا يحدد بوقت. والكثير منا يشعر أن طفولته بما انطوت عليها من حياة عفوية، ولعب ومشاحنات وأحلام يقظة، يجدها حية في لحظات إبداع حقيقية، تبتدئ في الحضور في لحظة تفجر تلقائي حقيقي للمكنون الداخلي للنفس. ولذلك لا تكون البداية المسجلة على الورقة إلا نهاية لمرحلة طويلة ولبدايات مختلفة وغير مستقرة، ولآراء وأفكار قد تكون مادتها فيما لو سجلت أكثر بمئات المرات من حجم كلمات الاستهلال فالنهائية قد تفجر كلمة عابرة كبداية لعمل أدبي، وقد يقرا كما قرا دستويفسكي خبراً في صحيفة يومية عن جريمة قتل فكتب روايته الشهيرة "الجريمة والعقاب". وقد يكون أرخميدس حياً بيننا كلما شعرنا أن البداية قد اكتملت كما شعر هو عندما اكتشف قانونه الخاص بالكتلة.. فالبداية ليست إلا نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر والأحاسيس والمواقف قد تستغرق الحياة كلها. لكنها وهي تسجل بداية لعمل تكشف أولاً عن عمق الحياة التي سبقتها وولدتها، وعن بداية لحياة العمل الجديدة التي تصبح المسؤولة عن تكامله وتماسكه. ولذلك فالمناخ النفسي للمبدع لا ينقطع لحظة اكتشاف المبدع للاستهلال لها، وإنما ينمو نمواً

عضوياً متحولاً من الفيض الشعوري اللامنتظم السابق إلى بناء عضوي متماسك مسؤول عن كل ما يقوله ويكتبه ويجسده.

وبالقدر الذي يكون المبدعون فيه مختلفين تكون طرائق التعبير للاستهلال مختلفة أيضاً. فهناك من يعتمد التفجير الفجائي للكلمة الصورة ويضعها في البداية، وهناك من يعتمد البناء العقلي المنضبط للبداية، وهناك من يجعل من البداية مجرد فتح خط للاستهلال الطويل خاصة في الأعمال الروائية، وخلال التجربة نجزم بأن الاستهلال جزء مهم من البناء النفسي للكاتب، فمنهم من يحسن البداية ومنهم من يفتعلها ومنهم من لا يحسن الاثنين، ومنهم من يضبط الخيط الشعوري الممتد إلى ماضي التجربة، ومنهم من يقطع السبل مع أي ماضٍ، ويبدأ كما لو كان لا يحيا إلا في مناخه الخاص. ومع ذلك كله، فالكلمة في الاستهلال يجب أن يكون لها عناية خاصة من قبل المؤلف.

ومن سمات الاستهلال الجوهرية الأخرى، علاقته بالمجتمع، أي أنه أكثر الأجزاء الفنية في العمل تجسيداً لهذه العلاقة، فالمفردات القليلة التي يبتدئ الاستهلال بها هي جزء من بنية عادة راسخة في المجتمع أو جزء من تقليد سابق جرى تداوله، فالاستهلال ضمناً يحمل تاريخ وتقليد ما، وله بعد ذلك أعراف بناء، وطريقة قول، وقد يكون أقرب في حالات ما إلى المبدأ الشفاهي في القول وفي العمل. فالإنسان خلال تجارب حياته المستمرة تعلم كيف يبني بداياته الحياتية، كما في الصناعة والزراعة أو في التعامل أو في القول أو في المحاورة، فالبداية أكثر السبل توارثاً وتكراراً. إنك ما أن تجد فلاحاً حتى يتخيل إليك طرق الزراعة، وما أن ترى نجاراً حتى تتصور بداياته المألوفة مع الأخشاب، وما أن تجد شيخ عشيرة حتى تجد كيفية فك المنازعات العشائرية وما أن تسمع مغني القرية حتى يتفجر لديك أحاسيس المناخ القروي، وما أن ترى صياداً حتى تتعرف على طرق الصيد. هذه التقليدية لها خصيصة اجتماعية مرتبطة بتركيبة المجتمع. وكل المفردات الاجتماعية الخاصة بطبقة أو فئة أو شريحة ترتبط

بمكوناتها الأساس ارتباطاً نوعياً بالعمل الذي تنتجه. وعندما تظهر في نتاج مبدع ما نجدها تدفع بالمكونات القديمة تلك إلى سطح الظاهرة الفنية وتؤسس لها في الإبداع قوانين معرفة جديدة.

وتنعكس الظاهرة الاجتماعية في الاستهلال انعكاساً مباشراً كأن تظهر في الصياغة الأسلوبية أو في طريقة الإضمار والاحتمال. فالكثير من أساليب القصص الشفاهي تسربت إلى القصص الحديثة، والكثير من الترميز والإلماح والتعمية المقصودة - الحسجه في المأثور الشعبي - قد وجدت طريقها إلى فنون التعبير، والكثير من انتماءات الكتاب الفكرية قد تسربت إلى مفردات البداية، كما أن أسلوب الإنتاج في مجتمع ما مختلف أيديولوجية ونظاماً وثقافة عن مجتمع آخر قد وجدت صيغتها في بدايات لكتاب مختلفين في الجذور ولن نخول أنفسنا في هذا الصدد للتعبير عن منطلقات كلية بحيث تصبح فلسفة، ولكننا نشير إلى أن الفنون التعبيرية تحدد وإلى مدى ما طرقاً متقاربة للبدايات جلها يعتمد بنية تركيبية متشابهة للأسلوب وللفكر وقد نعالج هذه البنية في موقع ما من هذه الدراسة.

وظيفة الاستهلال

للاستهلال وظيفتان: الأولى جلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية. يقول أرسطو في الخطابة «الغرض من الإهابة بالسامع هو أن نجعله أحسن استعداداً نحونا أو أن نثير حفيظته وأحياناً لجذب انتباهه أو لصرفه»[٧] والسامع عند أرسطو ليس صوتاً خارج التاريخ ولا إنساناً بلا مشكلات بل هو إنسان هذا الواقع المشبع بمشكلات اجتماعية لذلك يقول أيضاً «أن أمثال هذه المداخل ليست موجهة إلى سامعين مثاليين بل إلى سامعين كما نجدهم في الواقع»[٨].

وجلب انتباه المستمع يتم بأدوات كلامية حسنة، وبأسلوب تعبير

مثير، ويعد ذلك من اخص اسباب النجاح، يقول الهاشمي في "جواهر البلاغة" «وحسن الابتداء، او براعة المطلع، هو ان يجعل اول الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعاني، مستقلاً عما بعده، مناسباً للمقام بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته، لأنه اول ما يقرع السمع، وبه يعرف مما عنده»[٩].

والتاكيد على الابتداء الحسن مقرون بالألفاظ السهلة، والصياغة الأسلوبية المرنة، والمعنى الواضح ونجد ابن الأثير يؤكد ذلك كجزء من جلب انتباه السامع أو القارئ إذ يقول «أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، وأن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال»[١٠].

اما الوظيفة الثانية للاستهلال فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب عدة، منها أن الاستهلال له موقع يرتبط به مع بقية عناصر النص برابط عضوي، وأن يكون الاستهلال في أحسن المواضع أو اكثرها استثارة، فالمعنى الكلي من العمل يأتي من جميع أقسام العمل. يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه «على الشاعر الحاذق أن يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة. فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الجمهور، وتستميلهم إلى الإصغاء»[١١].

ومن تشعبات الوظيفة الثانية ان المعنى لا يأتي إلا من الابتداء الحسن وان السامع لا يقبل إلا متى ما كان الكلام حسنا صحيح المعنى. يقول الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب في كتابه "التلخيص" شرح وتعليق الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي: «ينبغي للمتكلم أن يتانق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى أحدها الابتداء كقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...»

والابتداء كما يشرح البرقوقي بقوله «.. لأنه اول ما يقع عليه السمع أن

كان عذبا حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: "الم، حم، طس، طسم، كهيعص" فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد. ليكون ذلك دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده. من هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للثناء على الله. فهو داعية إلى الاستماع كقول امرؤ القيس "قفا نبك" قيل لما سمعه رسول الله (ص) قال "قاتل الله الملك الظليل، وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب ومنزله في مصرع واحد»[١٢].

ومن تشعبات الوظائفية الثانية ما يتصل بالغاية من الموضوع فأرسطو يقول بهذا الصدد «أن الوظيفة الخاصة والجوهرية للاستهلال هي أن يبين. الخطيب . ما هي الغاية والغرض من الخطبة»[١٣] ولم يخرج ابن الأثير عن هذا الغرض كثيراً عندما قال «أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها، فإن براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة»[١٤].

ووضع النقاد والباحثون العرب الأوائل شروطاً موضوعية لبناء وغاية الجملة الاستهلالية وجعلها ملائمة للذوق والعرف الاجتماعيين، فهذا أسامة بن منقذ يقول في باب المبادئ والمطالع «قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرز في ابتدائه مما يتطير منه. ويستحضر من الكلام. خاصة في المدائح والتهاني»[١٥] فأحد شروط الاستهلال أن يطرق السمع بما هو حسن وطيب كي نجعل من السامع أو القارئ مشتركاً في صياغة العمل وفي فهمه، ولذلك عنى بالجانب الأخلاقي عناية كبيرة.

واشترط نقاد آخرون أن تكون كلمات الاستهلال منسجمة مع بقية الكلام. وأن لا تكون هناك ما هو منفر وغريب وأن يجيد التخلص منه والدخول إلى النص، يقول الجرجاني عبد العزيز: أن حسن التخلص هو «الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل

المعاني آخذةً بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام»[١٦].

وعموماً فالوظيفتان للاستهلال ما تزالان إلى اليوم مهمتين بالرغم من تنوع فنون الإبداع وتعددها، وتنوع وتعدد الأغراض الفنية والأدبية وبالرغم من التداخل المذهل بين أساليب القول والكتابة، يبقى للاستهلال دوره الفني الخاص به، وهو بدء الكلام، وأول ما يطرق السمع من الكلام وأول ما يبتدئ به الكاتب، فإذا عرفنا ان السامع أو القارئ أو المشاهد قد أصابه التغيير أيضاً، عرفنا أن المهمة الملقاة على عاتق كاتب النص الجديد صعبة، وفهمنا أيضاً كم هي معقدة البدايات الجديدة، وعرفنا ان الطريق إلى القارئ المعاصر لا يمكن المرور فيه بأدوات تعبير قديمة. فحتى النقد العربي القديم اهتم بالاستهلال عندما أخذ على البحتري مثلاً عدم إجادة البدايات. يقول ابن رشيق «ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له ثم يجيد باقي القصيدة وأكثرهم فعلاً لذلك البحتري كان يضع الابتداء سهلاً ويأتي به عفواً. وكلما تمادى قوى قوله»[١٧] فإذا كان شأن النقد القديم صارماً هكذا، فكيف بنا ونحن على أعتاب القرن الحادي والعشرين وأدوات معارفنا في الصناعة الأسلوبية قاصرة؟ ومع ذلك فالاستهلال بكل مراحله وصنوفه ما يزال هو هو كما كان جزء من المطلع كما يقول ابن رشيق، وأن يكون ذا بنية كلامية خاصة به، ومهمته جذب انتباه السامع، وغايته التمهيد للدخول إلى النص والعمل على ترابط أجزاء العمل بالألفاظ، والألفاظ هي ما يحسن الكاتب بها الدخول وما يحسن بها الانسلال من البداية إلى المتن. فمثل هذه الشروط وإن تقادم عليها الزمن، باقية ولازمة لكل عمل إبداعي مهما كان شكله أو نوعه.

بنية الاستهلال وخصائصه

للاستهلال بنيه فنية وأسلوبية خاصة به تجعله متميزاً عن بقية عناصر النص وهذه البنية آتية من:

١- ان محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال فالاستهلال نتاج للنص.

٢- وان هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط المسدى لتولد صوراً أو مفردات جديدة منبثقة منها.

إذن فللاستهلال باعتباره بنية خاصة به موقعان موقعه في أول الكلام أولاً، ثم موقعه داخل النص باعتباره حاملاً لنوى النص كلها ثانياً.

الموقع الأول ـ أي ابتداء الكلام ـ فقد سبق شرحه في الفقرة السابقة، وإذا كان ثمة تطور لاحق وهو ما يجب أن يكون عليه أي استهلال، ستتم معاينته نقدياً بما يشبه الدراسة الميدانية لتفاصيله. فكل جزء من النص مرتبط بالأجزاء الأخرى، ولذلك لابد للاستهلال من أن يكون بكلام توليدي، ديناميكي، فاعل، الكلمة فيه مشحونة بالمعرفة والإحالة والتأويل. والفاعل فيه فاعل مؤثر، يرتبط بثيمة النص، ويبني جملته وفق صياغة أسلوبية تعد مركزية داخل النص، فإذا كان النص يكثر من الإحالات على الاستهلال أن يؤكدها أيضاً، وإذا كان النص يكثر من شبه الجملة مثلاً على الاستهلال أن يؤكدها، وهكذا، فالبنية الأسلوبية الشائعة والمؤكدة في عموم النص على الاستهلال أن يؤكدها كنوى فاعلة له.

أما إذا كان النص تاريخاً أو مستلهماً للتراث، وتتراوح شخصياته بين الماضي والحاضر، على الاستهلال أن يؤكد هذا كله بوصفه جزء من المعاصرة، وأن يجعل منه مقبولاً للقارئ المعاصر كي يؤشر له بأيسر الكلم أن بعض ما يدور في النص التاريخي استوجبته المعاصرة.

أما الموقع الثاني للاستهلال فهو الموقع/ المضمون، وخصوصية هذا الموقع هي أن بنية الاستهلال الأسلوبية تتردد داخل النص على شكل جمل متشابهة الدلالة مختلفة البناء لها ذبذبات تتكرر بأشكال مختلفة فتولد هذه الذبذبات بعض المفردات أو الصور الجديدة ولكن بأسلوبية

مغايرة، فإذا كان الاستهلال يعتمد السخرية مضموناً أسلوبياً فعلى الكاتب أن يؤكد السخرية داخل النص بما يشبه الذبذبة المترددة أو اللازمة، وإذا كان الاستهلال يعتمد بنية بلاغية معينة على النص أن يحمل البنية ذاتها تردداً في داخله، وإذا اعتمد الاستهلال الرمز أو الوظيفة الجمالية كجزء من بنية داخلية فيه، على النص أن يوسع من هذا المبنى، وهكذا يتحول الموقع المضموني للاستهلال من كونه جملة مبتدأ إلى جملة بنائية.

ويلاحظ بهذا الخصوص أن الاستهلال في الفنون القصيرة، القصة القصيرة، أو القصيدة أعقد بكثير من الفنون الموسعة. ففي القصيدة الغنائية مثلاً قد تكون كلمة واحدة من الاستهلال هي المعنية بالتردد في حين سيكون من شأن القصيدة المركبة تأكيد بنية الاستهلال كله في كل مقطع أما من خلال كلمة منه أو صورة موسعة عنه. والشأن نفسه في القصة والرواية، ولكل من الرواية والمسرحية المتعددة الفصول استهلالها الموسع، كأن يكون المشهد الأول أو الفصل الأول كله استهلالاً وسوف نجد هذا الاستهلال موجوداً في بداية كل فصل من الرواية أو المسرحية مع الاحتفاظ كل فصل باستهلاله الفني الخاص ببنيته وتركيبه، ويعني ذلك أن للرواية استهلالات عدة: استهلال لها كلها تبتدئ به في أول الرواية وقد يكون فصلاً كاملاً، واستهلالات تبتدئ به فصولها التي تستمد خصائصها من الاستهلال الابتداء وفي الوقت نفسه يراعي تركيب الفصل الخاص به. يقول تودروف في الشعرية «أن الجملة الأولى من آنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة»[18]، ويعني هذا أن الجملة تتردد بناءً ومعنى في كل فصول الرواية، كما أن كل "أنا كارنينا" قد ترددت ضمناً وبشكل موسع بما جاء في الجملة الأولى، وهذا أفضل أنواع الاستهلالات على الإطلاق.

الاستهلال مبتدأ يستوجب خبراً، وإذا انتفى الخبر لا يصبح للكلام مبتدأ. والخبر الجيد هو الذي يصاغ من فاعلية المبتدأ، وأن المبتدأ الجيد لا يصبح مبتدأ إلا بخبره ويعطينا هذا المبدأ الجمالي خاصية انتشار الاستهلال في بنية النص بما يشبه الماء في الكلمات. وما التكرار أو التجدد الأسلوبي الذي نعنيه هنا إلا الخبر للجملة الاستهلالية.

أما ما هي أنواع هذه الترددات التي يفرضها الاستهلال، فنجدها من خلال الاستقراء لبعض النصوص. ولها أنواع عدة منها:

فهناك ترددات للمعنى، وترددات للفكرة، وترددات أسلوبية، وترددات نحوية ـ لغوية ... الخ، والاستهلال الجيد هو ما احتوى على أكثر من بنية تتردد داخل النص، والاستهلال الأضعف هو ما احتوى على واحدة من الترددات.

والملاحظة الأخرى أن الاستهلال كلما كان قصيراً كان أبلغ الاستهلال القصير مهما كان النوع الذي يبتدئ به، أفضل من وجوه عدة: أولاً أميل إلى التكثيف والتركيز، وثانياً يمكن السيطرة عليه وعلى تردداته، وثالثاً يقترب من الشعر في كل المواقع. أما الاستهلالات الطويلة فتحتاج إلى دربة فنية عالية للسيطرة على تفاصيلها، كأن يكون الاستهلال هو البيت الأول منه فإذا به يحتوي النص كله، كما سنرى ذلك في الملاحم القديمة.

ومن خصائص بنية الاستهلال أيضاً هو الربط بين الموضوعات الواردة في النص، كأن تربط بين الخوف والخديعة، الجنس والحب، الموت والعطف، وقد تربط بين موضوعات عدة قد تبدو متباعدة الأمكنة والأزمنة. المهم في الاستهلال أن يمد هذه الموضوعات داخل بنية النص بطريقة التوليد والإحالة والانبثاق. وإلا ما معنى أن تكون البداية ملخصة للنص دون أن يكون النص توسيعاً معرفياً ودلالية لها. ولاشك أن وراء أية بداية، سواء كانت بداية لازمة أم منفتحة عقلاً ما، والعقل الذي نعنيه هنا جزء من البنية الكلية للاستهلال، فإذا كان تفكير الكاتب تفكيراً جماعياً، أو يعكس تفكير جهوياً يكون الاستهلال حاملاً لهذا العقل

الجهوي، أي يتعدى به من التفكير الفردي ـ المؤلف ـ إلى المشروع الجماعي، وتصبح المعرفة منفتحة على آفاق أوسع، أما إذا كان المؤلف فردياً، وتجاربه ذاتية، ورؤيته محدودة بأفق ضيق، أصبحت البداية الاستهلالية لازمة منقطعة حتى ولو امتدت تفاصيلها داخل العمل. فثمة مشروع ما يتحكم بالبدايات، فالاستهلال ليس إلا المجس الأكثر حساسية في إيضاح ما إذا كان العقل الكامن وراء النص جماعياً يمتلك مشروعاً أم كان فردياً محدد الرؤية. أما القارئ فهو الآخر سيستجيب ولو بحدود إلى الإمكانية الفكرية التي ينميها الكاتب له. فالقارئ هو المشروع الممتد حضوراً في أدغال النص، فلو كان قارئاً اعتيادياً لا يحيل ولا يؤول تحولت الاستهلالات لدية إلى مفاتيح أحادية، في حين تصبح عند قارئ ذكي ومعاصر، وله رؤية، مفاتيح لأقفال عدة.

في الاستهلال الجيد تكمن المسألتين التاليتين: المخيلة والصنعة، فإذا كان الكاتب ذا افق تخيلي نشط فسيغطي على بعض أخطائه، وإذا كان الكاتب ذا صنعة فنية في البناء فسنجد أنفسنا أمام معرفة حقه. في الحال الأولى تتحول الألفاظ والصور والسرود إلى إحالات شعرية تنبت فيها أوصال المادة في أصقاعها المجهولة، أما في الحال الثانية فالألفاظ والصور والسرود تتحول إلى إحالات أسلوبية تستفيد من المخيلة لأجل توظيف وتأسيس المعرفة لتوسيع دائرة الاستفادة، وتجدها معاً خلال عملية البناء الفني حينما تُستحضر الأزمنة والأمكنة والمتشابهات الحضارية دون أي تعمل لذلك. فالصنعة لا تعدم المخيلة كلياً، ولكن المخيلة من دون صنعة لا تسهم في تأسيس بنية متماسكة. فالبدايات الاستهلالية هي التي تفرض على الكاتب أولاً والقارئ ثانياً إمكانيات توسع المعنى المضمر في الاستهلال، وكما هي عادة البناء التقليدي المعروف، يكتسب الاستهلال سمة بناء الجملة الأسمية والجملة الفعلية، وخلال ذلك يصبح بناء الجملة الفعلية أكثر الأبنية دلالة في التوسيع والإحالة والتفكير، لأن الفعل بطبيعته

حركي، [illegible]، أما البناء الاسمي فمحدد حتى ولو كان الاسم ذا دلالة تاريخية عميقة.

وأفضل البنى الاستهلالية على الإطلاق تلك التي تبتدئ بفاعلية غامضة، مبهمة مع شيء من الإحساس بثقل الزمن، فمثل هذه البدايات تضع النص أمام امتحان ذاتي عسير إما أن يوفي التركيبة الغامضة حقها من خلال البحث عن أبعادها ومجساتها الخفية، وإما أن يسقط في المقدمات الاعتيادية. والغموض الذي نعنيه ليس التعمية أو الإشكالية الخاطئة المعرفة، وإنما البناء الفني المتماسك الذي يختزن في تراكيبه مستويات معرفة عديدة. والاستهلال الغامض، المبهم، الإشكالي، يوسع من فاعلية الإدراك والمخيلة والصنعة، فهو إذ يعتمد الأرجاء والتأجيل للكثير من الحالات الجانبية إلا أنه يواصل الكشف بهدوء عن الحدث المركزي، كما يسهم في تذكية فاعلية الترقب والشد وهما عنصران مهمان في قراءة أي عمل له استهلال غامض. وقد لا نغالي إذا قلنا أن استهلال القصة البوليسية هو واحد من أفضل الاستهلالات الفنية لاعتماده على زرع نوى صغيرة، موحية وغامضة، على النص أن يفسرها لاحقاً. ولكن استعارتنا لمثل هذه الاستهلالات في بقية النصوص علينا أن تراعي شروطها الفنية الذاتية، فالاستهلال في البناء البوليسي قائم على الكتمان والأسرار والتأجيل والأرجاء والأبعاد المباشر للكشف والإيهام وتعدد مستويات الفعل، وتوازي الأحداث في المشاركة الفعلية في الجريمة.

وعندما نتحدث عن البنية الداخلية لأي استهلال علينا أن نؤكد على ثراء الكلمة والصورة والتأويل والتداعي فيه، فالنص ليس جملاً متراصفة يقولها راوٍ أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة منه وإليه. أنه أشبه بالنسغ الصاعد والنسغ النازل في تغذية النبات، هذه التبادلات والتأثيرات تغني البداية كما تغني النص أيضاً. ولذلك فثراء الكلمة ليس معناه غناها القاموسي فقط وإنما صياغتها، كفايتها الذاتية،

إحالاتها المستمرة على الخارج والداخل معاً. كما تعتمد البنية الداخلية لأي استهلال على ثراء الخارج؛ التأويل والإحالات وإلا أصبحت أية جملة استهلالية سطحية المعرفة، محدودة الأفق. فالخارج بمعناه الواسع، هو المجتمع والناس، وتجارب الآخرين، والتراث، وكل ما من شأنه أن يدخل عنصراً مفيداً في إثراء الاستهلال، ذلك لأن العالم المحيط بنا ليس مجموعة أشياء وجدت عفو الخاطر، وإنما هي صياغة فكرية متسعة المدى لأفعال الناس التاريخية، وعليه فأية مقولة اجتماعية أو أية مساهمة فكرية للآخر لابد أن تجد مداها المعرفي داخل النص، بمثل هذه الطاقة التفسيرية للاستهلال نعثر على بقع مضيئة في أبسط الحيوات التي نحياها يومياً. أن صياغة أي منهج تاريخي لحال ما لابد أن تؤسس هذه الصياغة على مجمل أعمال البشر المتشابهي الأعمال، وإلا أصبحت أية حال تأتي بها القصة أو القصيدة مقطوعة الجذر. الخارج بالنسبة إلى الجملة الاستهلالية خيمة تظلل أفق الكلمة، وساحة تجرب عليها خيولها، ولغة غنية بمفردات صاغها بشر عاملون.



في الوقت الحاضر جرت تحولات جذرية على بناء الجملة الاستهلالية، فقد أضفت المدارس الأدبية واتجاهاتها على الآداب كلها سماتها وخصائصها وتبع ذلك بالضرورة تغييرات جذرية في عناصر النص، كان الأدب قديما يبني استهلالاته وفق صيغة معرفية واحدة هي أشبه ما تكون باللازمة كما في الحكاية والطلل في القصائد، فنجد تشابهاً بين المقالة، والقصة الاجتماعية النقدية، والكتابة الفلسفية والفكرية العميقة، كما تتشابه القصيدة التقليدية البناء باستهلالات متشابهة بالرغم من تنوع أغراضها. أما اليوم فقد جرى تطور بنائي في معرفة المداخل والاعتناء بها، حتى نحسب ذلك من متطلبات الوعي الجديد بالحداثة، فالمدرسة النفسية بالضرورة تفرض لونا استهلالياً خاصاً بأعماق النفس ومستوياتها وأثر

اللاشعور في ذلك. والمدرسة الواقعية بمختلف تياراتها التجريبية والتقليدية تفرض هي الأخرى مدخلاً لها، وقل ذلك بشأن الرومانسية وسواها، ويعني ذلك أن البناء الذي يبدو شبه متفكك في تيارات علم النفس يقابله بناء متماسك في الواقعية وبناء إحالي تأويلي في الرومانسية. هذه البناءات المختلفة تعكس مدى الثراء الفكري الذي دخل على النص الجديد.

في أدبنا العربي لم تزل البدايات الاستهلالية تأتي عفو الخاطر وأحياناً تعتمد على دربة الكاتب نفسه، حتى وجدت أن بعض الشعراء يستهلّون قصائدهم كلها تقريباً ومهما اختلفت مدارسها واتجاهاتها، بطريقة واحدة تتشابه مفرداتها وإحالاتها، وأن جلّ القاصين لا يفرق بين استهلال القصة القصيرة والقصة الطويلة.

حجم الاستهلال

ما تزال آراء أرسطو في الاستهلال حية، فهو يرى أن حجوم الجملة الاستهلالية تكون بجملة أو جملتين كما هو في الخطب البرهانية والخطب القضائية. وقد سارت الخطبة العربية على هذا المنوال كخطب الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه[11]، وفي الأغلب تتألف الجملة الاستهلالية من جملة واحدة فقط، وفي أحسن الأحوال من جملتين مترابطتين في البناء وفي المعنى. وفي القصة القصيرة من جملة واحدة، وفي الرواية من فقرة طويلة أو فقرتين، وأحياناً الفصل الأول منها كله.. وهذا أضعف أنواع الاستهلالات. في القصيدة الغنائية والمكثفة كلمة واحدة، أو البيت الأول. وفي القصيدة الحديثة المركبة البيت الأول أو البيتان شريطة أن يسبق كل مقطع من مقاطعها اللاحقة باستهلال صغير آخر يستمد مادته من الاستهلال الأساس وينفتح على محتوى المقطع. وفي مسرحية الفصل الواحد المحاورة الأولى، وفي مسرحية الفصول المشهد الأول، وفي المقطوعة الموسيقية الضربة الأولى المتكررة، وفي اللوحة الفنية المساحة اللونية الأساس.. ولك أن تعدد ما تشاء

من الفنون والصناعات. وعموماً، فالملاحم العربية واليونانية وهي أكثر الفنون تشعباً واتساعاً اعتمدت البيت الأول استهلالاً متكاملاً لها. وكذلك الشعر الجاهلي، وبخاصة المعلقات. والجملة المفردة أفضل من الجملتين في الأعمال القصيرة، والجملتين أفضل من الكثرة في الأعمال الطويلة، وتعتمد الجملة بناء قدرة قائلها وطريقة سبكه، وإمكاناته التعبيرية، وليس للجملة حدود إلا بما يجعلها مفيدة، يقول الجرجاني أبو الحسن علي بن محمد بن علي: «الجملة عبارة عن مركب من كلمتين أسندت أحدهما إلى الأخرى»[٢٠] أما إذا توسعت الجملة واحتاجت إلى من يفسرها عدت كلاماً. والاستهلال لا يعتمد على الكلام، بل على الجملة المكتملة حتى ولو كانت بعشرات الكلمات.

الاستهلال بوصفه علامة

تتحول الجملة الاستهلالية داخل النص إلى علامة تلازم كل مفردات النص وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكلية للنص، فتكتسب تبعاً لذلك سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات. فتتضايف مع هذه المفردات، يعطيه لها خصوصيتها وآخذة منها ما يغني رمزيتها. ما النص في حقيقة أمره إلا توليد تكراري متحول للجملة الاستهلالية، وقد اكتسب هذا التحول من خلال بنية السرد ـ وكل نص له بنية سرد خاصة به ـ ومن خلال حركة الزمان والمكان وفعل الشخوص؛ تكوينات أسلوبية جديدة هي بالتالي بنية الخطاب كله.

ففي العمارة مثلاً، وهي تكوين مكاني ـ زماني، يعمد المهندسون إلى جعل الجملة الاستهلالية فيه هي المدخل، فيحل المدخل العلامة الرمزية للعمارة، فيكون بعد ذلك، خلال فعل التكرار التوليدي له علاقة تتداخل في كل مفردة من مفردات العمارة. هذه الجملة الاستهلالية ـ المدخل ـ ستكتسب سمة تحويلية متنقلة علاماتها من هيأتها الأولى التي وجدت في المدخل إلى هيئات جديدة تضمر العلامة في التكوينات الأسلوبية التي أدخلها المعمار في مفردات خطابه المكاني. هكذا نجعل العمارة كلها ما هي إلا تنويعات أسلوبية متكررة ومتحولة عن الجملة الاستهلالية ـ المدخل ـ ولكن بطريقة تجعلنا نفكر أن هذه الجملة ـ العلامة ـ قد ولدت بعد أن اكتملت بنية العمارة كلها في مخيلة المهندس، ولذلك تشعر وأنت تعايش عمارة ما أنك تحيا في كل موقع من مواقعها بطريقة تشعرك أنك في وحدة كلية شاملة متضايفة.

والعمارة فن مكاني، أي أن كل بقعة منها لها خصائص العمل فالساحات الواسعة، أو الغرف، أو القاعات، أو التصميمات الترفيهية، تخضع كلها لمنطق الجملة الاستهلالية التي يصبح تكرارها فناً تكويناً من تكوينات علاماتية متحورة. وبالضرورة لن يكون الشكل المؤكد في هذه التكوينات هو المادة العلاماتية وحده، وإنما البنية الداخلية للعلامة هي الأخرى تتكرر وتتوالد. ولذلك لا يمكن للبصر أو الإحساس المباشر أن يولد مقياس لمعرفة التفاصيل الكاملة لتحورات الجملة أو لتطويرها في البنية العامة ما لم تقترن هذه الأحاسيس بفعل المعايشة الفلسفية له. بمعنى أن الإحساس المتولد من مشاهد المدخل ـ الاستهلال ـ وحتى بقية مفردات البناء المعماري يولد فينا موقفاً يفترض أن المهندس قد قصده، وأن هذا الموقف فرض عليه شكلاً بصرياً محسوساً، يتلاءم والمحتوى الفلسفي، وفي ضوء ذلك نقول أن هذه العمارة إسلامية، وتلك قوطية، وأن هذه المبنى جامعاً وذاك كنيسة والآخر قصراً. وستكون وظيفته بالضرورة متضمنة في الواحدة (العلامة) التي تكررت خلال فعل التوليد لها بأشكال فنية وفكرية جمع المهندس فيها أبعاد الفلسفة المراد التعبير عنها. والصعوبة التي يلقاها المهندس المعماري الحديث هي الفرضيات السياسية والاجتماعية التي يطلب تأكيدها في العمارة، فالحداثة وفق هذا السياق لابد وأن تخضع لمنطق المصاهرة بين الهوية القومية أو الطبقية ومنطق الهندسة الحديث.

فيروح المهندس المعماري جامعاً لنظريتين متباعدتين زمنياً فيضمنها الجملة الاستهلالية للعمارة. لكنه سرعان ما يفقد المواصلة لها في بقية مفردات العمارة مستجيباً للحاجات الضرورية التي تمليها عليه المنفعة الوظيفية والجمالية لطوابق العمارة أو لمفرداتها. عندئذ يلجأ ـ حتى ولو وجدت العلامة متضمنة في هذه المفردات ـ إلى إلغاء ضمني لأحد أمرين، أما للوحدة العضوية التي اعتمدها كعلامة أو لمنطق الحداثة في التركيب وفي الصياغات، وهنا تبدأ الصعوبة في استيعاب مثل هذه المصاهرة، فيلجأ إلى التزيينية أو الكولاج مقحماً مفردات مؤكدة إما للعلامة أو المغايرة وغالباً ما تكون مثل هذه المصاهرة التزيينية مؤقتة إذ سرعان ما يجري تجاوزها وظيفياً. فالجمالية وفق هذا السياق غير متاصلة.

وخلاصة القول أرى أن الجملة الاستهلالية في العمارة تؤدي الوظائف الفكرية الآتية:

١ ـ أنها جزء من شكل كلي باعتبارها شكلاً أيضاً لكنه يتحول خلال الفعل التكراري التوليدي إلى محتوى دلالي. فالموتيفة الصغيرة التي نراها وقد عممت على كل مفردات العمارة تكتسب وظيفتها الجديدة من خلال الموقع الذي وجدت فيه، والعلاقات المكانية التي تربطها مع ما يجاورها، ومع المشاهد أو المعايش لها، وهنا ندرك أن المبنى المعماري، هو مبنى حكائي متنه الحكائي هو التنويعات الأسلوبية والجمالية للمفردة الاستهلالية وقد ادخلت في تركيبات جديدة:

ـ أن الوحدة العضوية للمبنى ما هي إلا تطوير اشتقاقي من الموتيف الاستهلالي عندما تتوسع هذه الوحدة، أو تدخل في علاقات جديدة، تنمو وتتدثر.

ـ والجملة الاستهلالية المتحولة إلى علامة والمتضمنة أول الأمر في المدخل بوصفها علامة بارزة، تتحول داخل النص المعماري إلى قيمة معيارية فلسفية يتزاوج في تركيبها الحس الفلسفي الوظيفي للدولة، أو بوصفها هوية داخلية يريد المهندس المزاوجة بها بين الحداثة وفكر المرحلة.. لذلك اكتسبت هذه الجملة بعداً فلسفياً إزدواجياً. أن القوس أو الزخرفة الإسلامية ليست شكلاً من دون فلسفة ولكنهما لن يكونا في عرف الهندسة المعمارية المعاصرة إلا هوية لماض، ولن يجري التعامل الجديد معها إلا متى ما كان المهندس المعماري حداثوياً، عندئذ يراهما وفق سياقات الحداثة لا وفق سياقات التراث القديم.

ـ البعد الزمني للجملة الاستهلالية، هو حضور الماضي في الحاضر وفي اللحظة التي يحتاج الحاضر فيها إلى الماضي، ليس لحاجة استدلال معرفي، وإنما لحاجة التفسير، فالحاضر هو الأقوى بوصفه محصلة الأزمنة.

ـ الجملة الاستهلالية في الفنون المكانية (العمارة، والرسم، والمسرح) هي جملة مكانية تستخدم لغة الفن الخاص لتدلل على نفسها، فهي في العمارة جزء من المبنى وهي في اللوحة قيمة لونية، وهي في المسرح ـ بما فيه نص المسرحية ـ مدخل حركي/ لفظي.

ـ لكن بعض الاستهلالات تولد غامضة، أو في المواقع الغامضة من الفعل، (كاستهلالات الجريمة، أو السرقة، أو الفعل الجنسي)، لذلك يلجأ المحلل النفسي أو القاضي أو المحقق إلى تجميع أدلة مختلفة كي يوصل إلى الفعل الدافع، وبعد الوصول اليه، والتأكد من لغته، يبدأ المحلل بنسج خيوط النص من جديد، هكذا تبدأ أحياناً القصص البوليسية أو حياة المصابين بخلل نفسي ما. وهكذا لابد من بعض الغموض في الجملة الاستهلالية حتى ولو كانت معلنة، ومن ترك جزء منها غامضاً لا يعطيك أسراره إلا متى ما اكتمل النص وفي أحايين كثيرة نعود إلى البدايات كي نعرف ما وصل إليه المتن.

الهوامش

١. محيط المحيط. مادة هل.
٢. الفيروز ابادي، ولسان العرب. مادة هل. ويشير أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني في التعريفات أن (الاستهلال) أن يكون من الولد ما يدل على حياته من بكاء أو تحريك عضو أو عين، ص٢٠٣.
٣. الثوابت في اللغة والفكر. بحث في العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي. ريمون طحان. مجلة مواقف العدد ١٥ أيار –حزيران ١٩٧١.
٤. المنطق التشكيلي والمنطق الديالكتيكي. كيدروف. ترجمة محمد عيتاني وسهيل أيوب. منشورات مكتبة عائدة بديرة. دمشق ص٣٥.
٥. م. ن. ص٣٤.
٦. الخطابة، لأرسطو. ترجمة عبد الرحمن بدوي. منشورات وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٠ ص٣٤.
٧. م. ن. ص٢٣٥، ٢٤٠.
٨. م. ن.
٩. م. ن.
١٠. المثل السائر، لأبن الأثير. ج٣ ص٣٠٤.
١١. الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق إبراهيم والبجاوي، ص٤٨.
١٢. التخليص في علوم البلاغة، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، ص٤٢٩.
١٣. الخطابة. مصدر مذكور، ص٢٣٨.
١٤. المثل السائر. ابن الأثير ج٣٠٤/٣.
١٥. البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور محمد حمد الهاشمي، ط١٢، سنة١٩٦٠، ص٢١٩.
١٦. جواهر البلاغة. مصدر مذكور، ص٤٢٠.
١٧. العمدة، لأبن رشيق.
١٨. الشعرية. تودروف، ص٤، ترجمة إبراهيم الخطيب.
١٩. نهج البلاغة، تحقيق الإمام محمد عبده، ص٧٠٢.
٢٠. التعريفات. مصدر مذكور، ص٤٨.

الباب الثاني

الاستهلال في الآداب القديمة

الفصل الأول

الاستهلال المركز في الملاحم القديمة

بنية الاستهلال في ملحمة كلكامش

تعتبر ملحمة كلكامش من أقدم ما وصلنا من الملاحم الإنسانية، ومن أكثرها صلة بالبشر والآلهة دون أن تختص بطرف واحد منهما لوحدة، كما أنها ذات صياغة أدبية تجمع بين البعد الأسطوري والواقع الاجتماعي لأحد الملوك السومريين القدامى.

على المستوى البنائي لهذه الملحمة الخالدة، نجدها مستوعبة لكل شروط بناء الملحمة المتعارف عليها، وفي الوقت نفسه تعكس الطريقة الفنية الشائعة في التأليف يومذاك. وهي أن تستمد القصيدة الشعرية تسميتها من مطلعها وعلى وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول "الصدر" ولهذا عرفت ملحمة كلكامش في الأوساط الأدبية القديمة بقصيدة "هو الذي رأى كل شيء"[1]. ولأول مرة في تاريخ الآداب يصبح الاستهلال عنواناً، وبذلك ينتقل معناه من مجرد مفتاح يدخلنا إلى بيت الملحمة، إلى محتوى لها. ومع أن الاستهلال يتجاوز العنوان فيكمل له البيت كله:

"هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يا بلادي"

إلا أنه يكتفي ب "هو الذي رأى كل شيء". فقد حمل هذا الجزء معنى الكل. وميزة استهلال ملحمة كلكامش، أنه يكون سورات متداخلة، وقد وزعت على ألواح الملحمة، اللوح الأول منها يكاد يوسع من الاستهلال المكثف ليكون النواة الثانية بعد المطلع التي ستتولد إلى نوى أخرى. تقول الملحمة في لوحها الأول:

فانظر إلى سوره الخارجي تجد افاريزه تتألق كالنحاس

هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يا بلادي

وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من غيرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء.

لقد ابصر الأسرار وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء ما قبل الطوفان

لقد سلك طرقاً بعيدة متقلباً ما بين التعب والراحة

بين اسوار الوركاء المحصنة

وحرم اي . انا المقدس والمعبد الطاهر

وانعم النظر في سوره الداخلي الذي لا يماثله شيء

اعل فوق أسوار الوركاء

وامش عليها متأملاً

تفحص اسس قواعدها واجر بنائها

افليس بناؤها بالأجر المفخور

وهلا وضع الحكماء السبعة اسسها."(٢)

ولو أجرينا تفصيلاً لمفردات الاستهلال تجد أن كل كلمة منها تولد عشرات الصور والحالات داخل الملحمة. فـ "هو" الضمير والدلالة نجده.

هو الذي رأى

هو الذي عرف

هو الذي ابصر

هو الحكيم العارف

هو المبصر والكاشف

هو الذي جاء بأنباء الطوفان

هو الذي سلك الطرق الوعرة

هو الذي نقش خبرته فوق الحجر

هو الذي بنى أسوار الوركاء الخارجية والداخلية

هو الذي أرشد الحكماء السبعة لطريقة بناء الوركاء..الخ.

وداخل الملحمة، يتحول الضمير "هو" إلى "الأنا" ويتجسد عيانياً وفعلياً بكلكامش، ويتحول فعل الرواية الذي أخبرنا الراوي في أول الملحمة إلى فعل تجسيد للأنا. ويختفي الراوي خلف أجيال من تداول الملحمة وعشرات الشعراء الذين صاغوها والمجتمعات التي حكتها. الـ"هو" التي تصافحنا في كل سطر منها، هي "كلية" المعنى، شاملة لكل الضمائر، متداخلة في ذوات كل الشعراء. ولذلك لا مؤلف واحد كما يعتقد بل مؤلفون عدة، ولا شعب واحد قالها، بل شعوب عدة، وهاهي الآن تقرأ فإذا بـ"هو" ليست "أنا" المعاصر، بل "أنا" القديمة، أنا المشبعة بوجود إهي، هو المحور لكل الأفعال، والمباني المدينة - سلطة الحكم - والمقترنة باسمه. وما الملحمية إلا تفصيل أسطوري مشبع بواقعية هذه المملكة المهددة بالموت.

يرتبط "هو" بـ اسم الموصول "الذي" فينفتح عالم صغير على أفعال لها بعد "ماضٍ" ونجد الفعل "رأى" الماضي يجمع بين فعلي الرؤية والرؤيا. وكلاهما متداخل الزمن، فنجد كل مقطع منها فيه شيء من أفعال هذه المداخلة: رأى - عرف - أبصر - جاء - سلك - نقش - بنى - ثم يتحول الفعل من الماضي المشبع بالرؤية والرؤيا، إلى المخاطبة المنفتحة على الزمن، زمن القارئ، وزمن الملحمة الداخلي. فنجد أفعال مثل: انظر - أنعم - اعل - امش - ثم ينفتح هذا الأمر على واقع أشمل هو الوعي بما تحقق - تفحص - أفليس - هلا - .. كلمات مخاطبة وتساؤل واستفهام، وكأن النص يحاكي فيك ما هو أبعد من فعل المعاينة الظاهرية لما تحقق على يد كلكامش.

أما "رأى" فهي فعل للعين وللقلب، كما تقول القواميس العربية، وفي الاستهلال يجمع الفعل بين الرؤيتين: الرؤية العيانية المباشرة لما فعله كلكامش من إنجازات حسية معاشة ومؤكدة لسلطته، ورؤية ما يمكن أن يحدث وإذا كان فعل الرؤية يعاش فإن فعل "الرؤيا" يُدرك ويؤول. وفي الملحمة نجد الفعل الثاني ينفتح على موضوعين كبيرين:

١. الفعل الذي جسده كلكامش بسفرته لنيل الخلود، وهو فعل

اجتماعي، مقروء، ومعرفة حروفه.

٢. الفعل الثاني، هو الفعل الذاتي، وقد تمثل بصراعه مع الموت، والبحث عن خلوده هو وسط "رؤيا" لا تتوافق مع مسار الفعل الأول.

واستخدم الشاعر للفعل الثاني، الحلم، حلم النوم وحلم اليقظة. وقد توزع هذا الحلم على جسد الملحمة فكان ثلاثة أحلام:

١ ـ الحلم الأول: حلم حَلِمَ به أول بداية تفكيره بالخلود، وبالمهمات التي ستقع على عاتقه كملك عظيم. حيث رأى في هذا الحلم ان «"شهابا يسقط من السماء فتعجب منه اهل اوروك" وعندما يقص حلمه لأمه ننسون سليلة الآلهة، تفسره له بقولها "الشهاب الساقط غريم لك وسيكون مماثلاً لك بالبأس والقوة، لكنه سيصبح رفيق العمر الذي لا يخذل"»[٣]. وتحققاً لهذا الحلم، ظهر أنكيدو، بطل وصديق رحلته. لتبدأ الملحمة بعد هذا الحلم بالانفتاح على أفعال أخرى، يخرج الشاعر بها من إطار الـ"هو" إلى إطار "الأنا" ومن المملكة المسورة إلى الغابة، ومن الذات إلى الصداقة.

٢ ـ الحلم الثاني، حينما رأى كلكامش "أن الآلهة تجتمع لتقرر موته لأنه قتل خمبابا والثور السماوي"[٤]. وعندما يقص حلمه لا يجد تفسيراً له، إلا أن صديقه انكيدو يمرض وبمرضه تبدأ خطوات الموت تقترب، يتأكد هذا الحلم بحلم آخر يحمله صديقه أنكيدو ـ وكأنه هو الذي يحلم (بأن صور الموت المفزعة تأتيه) ثم يموت أنكيدو تحققاً لحلم مزدوج بين الاثنين.

٣ ـ الحلم الثالث، حلم يقظة مبتدئ بتساؤل نهائي مطلق، ويحدث له قبل رحيله إلى أتونا بشتم حينما يسأل صاحبة الحانة بقوله:

«والآن يا صاحبة الحانة هاأنا أطيل النظر إلى وجهك، أيكون في وسعي الا أرى الموت الذي أخشاه وأرهبه؟»[٥]

وتجيبه صاحبة الحانة «الموت حقيقة ملازمة للحياة». وهكذا يستمر كلكامش برحلته وهو يحمل رؤيا الموت من ثلاث "رؤى" فما يتحقق له من الخلود إلا مسعى البحث وهو وحده الخلود بمعناه الأوسع.

أما جملة "كل شيء" في الاستهلال، فهي تلخيص مكثف لأفعال الرؤية والرؤيا. فهي جملة جامعة شاملة تحيا بين طرفي الموت ـ حياة. لذلك تنفتح على معلوم معاش مرئي ومبصر. وعلى مجهول مؤول وكائن في الزمن. "فكل شيء" لا معنى لها، وإذا زيدت أو نقصت فذلك يعود إلى تأويل القارئ ـ السامع لها.

هذا ما يخص الاستهلال الذي ابتدأت به الملحمة "هو الذي رأى كل شيء" أما إذا أكملنا البيت كله "فغني بذكره يا بلادي" يكون الاستهلال قد انفتح على زمن مستقبل لا حدود له. فالغناء ـ الأناشيد ـ فعل يلازم كل الملاحم القديمة. وفي الإلياذة والأوديسة يبدأ استهلالها بفعل "غنِّ". ويعني ضمناً أن الموسيقى والغناء كانا أسلوبين شعريين يستذكر بهما المنشدون ذكرى الأبطال الخالدين. وأن رواية هذه الملحمة غناءً وإنشاداً، تخليد للبطولة وللبلاد التي احتوت هذه البطولة. ولذلك كانت الملحمة البابلية القديمة لكل البلدان، ولكل الشعوب. وبفعل الغناء والإنشاد زيد عليها وأنقص منها ولذلك ظهرت روايات عدة لها.

وعموماً فالغناء يلازم الملحمة، ويجسدها شعبياً، ويعيد للناس ـ سامعين ـ ذكرى الأبطال، ويمجدهم، وبالتالي يمجد البلد الذي انتموا اليه.

أما إذا توسعنا في الاستهلال ـ وهو غير جائز نقدياً ـ فإن اللوح الأول الذي أدرجناه لتأكيد دور "هو" الذي ورد في الاستهلال كله يمكن أن يعد استهلالاً على طريقة بناء الرواية لا الملحمة، لأن الرواية تحتمل إطالة الاستهلال بعد أن تبدأه بجملة مكثفة. وهذا يعني أن الاستهلال الموسع الذي حددناه بالرواية، هو أحد نتائج الملحمة، بوصفها فنا مزدوجاً كما يشير إلى ذلك جيرار جينيت. والفنون المزدوجة تعتمد الاستهلالات المكثفة والاستهلالات الموسعة ويعد في هذه الملحمة، التفصيل الأول للاستهلال، وهو تفصيل كما سبق وأن قلنا يمثل السورة الأولى في النص، حيث سيتوزع على ألواح الملحمة، فيحمل كل لوح جزءاً من هذا اللوح. وإذ ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال.

الاستهلال المركز في الملاحم اليونانية

١ ـ الإلياذة

ويمثل ما كان استهلال ملحمة كلكامش، نجد استهلال الإلياذة، يبدأ هكذا:

«غنّي أيتها الربة غضبة اخيليوس بن بيليوس المدمرة»[٦]. وما الإلياذة إلا غناء شعبي لغضبة اخيليوس المدمرة التي أسهمت بحروب طروادة. وهدف هوميروس ليس كتابة تاريخ وقائع حرب طروادة وإنما التغني بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها، وكانت وراء نظمه الملحمة كلها الا وهي "غضبة اخيليوس المدمرة" ولربما وجد في هذه الحادثة التعبير الملحمي المتكامل عن الحرب كلها. كان اخيليوس بطل الأبطال الإغريق قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجاممنون الذي أغتصب منه إحدى محظياته فترك الحرب واعتكف في خيمته وما كان للإغريق أن ينتصروا من دون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا إليه الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يثنوه عن اعتزال الحرب وما أفلحوا، لكن ما أن علم اخيليوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هكتور البطل الطروادي حتى استشاط غضباً فعاد للحرب على الفور وقتل هكتور ومثّل بجثته إذ جرها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة، وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذي يحتذى في فن الكتابة الأدبية والتأليف الإبداعي بصفة عامة، وهو الانطلاق نحو الهدف الذي يحدده المؤلف نفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى وهو ما يسميه النقاد بمبدأ "إلى قلب الأشياء" والذي لا يزال سارياً إلى يومنا هذا[٧].

فالاستهلال الجيد يحدد الموضوع من البداية، ويخضعه لقانون واحد كلي فمهما تكن شخصية اخيليوس، فقد خلدت الإلياذة لنا بطلاً متكاملاً وهو في راي هوميروس اشجع الإغريق، فما كان من الإلياذة إلا ان جعلت من سيرته وضعاً خالداً ابتدأت به من لحظة البطولة ـ رفضه للحرب ـ وانتهت بسقوط طروادة، نهاية الحرب.

الاستهلال المكثف هنا لا يوضح كل أجزاء الملحمة التي بلغت أربعة وعشرين نشيداً، وإنما يكثف لنا لحظة درامية خاصة بالتأليف الملحمي، اي البداية في لحظة كلية المعنى. وهي اللحظة التي جسدت عظمة زيوس في خلق الصراعات بين الآلهة والآلهة، البشر والبشر. ولذلك فالإلياذة ملحمة الحب والحرب كما يطلقون عليها، وأبطالها خليط من الآلهة والبشر وتحاكي واقعاً أسطورياً قديماً تمكن الإنسان من خلاله صياغة فكرة الكلية لخلق العالم وفق نظام صارم ومنضبط، وإذ تتداخل حيوات البشر بأشياء ومشكلات الواقع اليومية يحدث ما يطلق عليه نقدياً بالأفعال المؤثرة في الكلية المطلقة وتصور الملحمة النساء وفق معيار جمالي فريد، وتصور العشق وكأنه قطعة روحية مغناة بأفواه كل البشر. وعبثاً محاولتنا الإلمام بكل ما توحي استهلال الإلياذة به. فالملحمة من السعة والتشعب ما تعجز عنه تصورات الاستهلال المكثف.

إلا أن لكل أنشودة من أنشوداتها الأربعة والعشرين استهلالها الجزئي الصغير، وبذلك نجد هوميروس قد نقل ثقل معاني الاستهلال الأول إلى تفاصيل الملحمة، فغضبة اخيليوس المدمرة، كانت موزعة على أناشيد الملحمة، وكل أنشودة منها حملت روح ذلك الاستهلال.

٢ ـ الأوديسة:

يبدأ استهلال الأوديسة هكذا:

«غني يا ربة الشعر عن الرجل الراحل

الذي هام يجوب الآفاق بعد ان دمر مدينة طروادة المقدسة»[٨].

ففي هذين البيتين يناجي الشاعر مستجدياً ربة الشعر لكي تلهمه الأغنية الملحمية التي يزمع إنشادها. وهو هنا يحدد موضوع ملحمته الذي لا

يحيد عنه ولا يلف حوله بغير طائل. أن تشرد أوديسيوس في الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة، ثم ما رافق هذه العودة من أهوال ومشاق وما حدث لزوجته وابنه وما جرى في القصر من أفعال الخطاب، كل ذلك قد صاغ ملحمة بشرية تتداخل فيها الآلهة بقرارات لتغيير مسار الأحداث. فرحلات أوديسيوس الملاح التائه إذن مثل غضبة اخيليوس في الإلياذة، «هي بيت القصيد وهي قلب الملحمة وبها الذي يتجه إليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكاناته»[٩].

وخلاصة القول أن استهلال الملاحم من الوضوح والتركيز والقوة ما يمكننا أن نقرأ فيه كل أنواع الاستهلالات الأخرى، الموسع منها والمكثف. لأن الملحمة فن مزدوج البناء، حمل كل عنصر من عناصرها ما ظهر في الأزمنة اللاحقة من نوى صغيرة مضمرة، ولما تغيرت الحياة والنظم الاجتماعية وتطورت فنون القول والتعبير ظهرت عناصر فنية جديدة كانت موجودة في العناصر السابقة ولكن بشكل أجنة صغيرة لم يتوفر لها المناخ الطبيعي لولادتها يوم ذاك. فالملاحم والمآسي من العظمة الأسلوبية والشمول الفكري ما كانت لتؤكد قوة الأفكار الأولى لخلق الفنون. فهي في تركيبها الأول كانت تعبر عن نضج الطفولة البشرية.

وانسحبت طريقة بناء الاستهلال في الملاحم اليونانية القديمة على معظم التآليف اللاحقة لها. فلقد زخرت اليونان بتآليف شعرية عديدة لعل أهمها الأناشيد الهوميرية التي اعتمدت طريقة هوميروس في البناء. وقد أُنشدت في المحافل والأعياد، وقيلت في الحب وفي الحروب، لعل أخيون وسافو وغيرهما من أكثر المؤلفين لها.

ولم يستقر الحال على هذا الأسلوب في البناء في مرحلة دون أخرى، ولا في نوع دون آخر. إن قارئ كتب أفلاطون الفلسفية ـ على لسان سقراط ـ يجد أن الاستهلال فيها عنصر من عناصرها، بالرغم من أنها كانت متقدمة الإنشاء على الملاحم.

فالاستهلال عنصر لا يستغني عنه أي منشئ كان.

الهوامش

١ ـ ملحمة كلكامش، ترجمة طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

٢ ـ مجلة عالم الفكر، ملحمة كلكامش، الدكتور فاضل عبد الواحد، مجلد ١٦ ع ١٠.

٣ ـ م.ن.

٤ ـ م.ن.

٥ ـ م.ن.

٦ ـ الشعر الإغريقي، أحمد عثمان، عالم المعرفة ع١٧ ـ ١٩٨٤ ص٢٣.

٧ ـ م.ن.

٨ ـ م.ن.

٩ ـ م.ن.

الفصل الثاني

الاستهلال الإهابي في فن الخطابة عند أرسطو

- ١ -

يرى أرسطو أن الاستهلال جزء من البرهان على الشيء «لا نذكر الشيء إلا من أجل البرهنة عليه»[1]. ولذلك لا يتم البرهان في الخطابة التي تعتمد على الخطيب أداة فعل إلا بالكلام. فالاستهلال إذن بدء الكلام. أي نبدأ بالتعبير عما نقصد إليه ثم نسترسل.

عوامل نجاح بدء الكلام أن يكون للخطيب شخصية قوية وحجة اقوى، ولسان واضح فصيح، وصوت جذاب، واسترسال جيد، وانتقالات واضحة دون تعمل. لذلك رابط أرسطو الخطابة بالسامع، فهو المعادل الثاني للخطبة والخطيب، وجلب انتباه السامعين، هدف وغاية، فمحتوى الخطبة إذن أن يصل إلى جمهور السامعين، ويبلغ مبلغة وغايته ظل الطريق إلى التحقق الفعلي من النجاح. فالاستهلال إذن يقصد السامع مباشرة، ويحاول إقناعه، والإقناع أول فعل من أفعال الاستهلال الجوهرية. فإذا لم يكن الإقناع من البداية ضاعت الخطبة وضاع البرهان وضعفت الحجة. «فالغرض من الإهابة بالسامع هو أن نجعله أحسن استعداداً نحونا أو أن نثير حفيظته وأحياناً لجذب انتباه أو لصرفه»[2]. وفعل الجذب إذ يبتدئ بالاستهلال عليه أن يستمر الخطيب به طوال خطبته وإلا فقدت الخطبة إغراضها وأهدافها. لذلك يولي أرسطو فن جذب الانتباه عناية خاصة إذ يقول «جذب انتباه السامعين أمر مشترك بين كل أجزاء الكلام عند الاقتضاء، لأن الانتباه يتراخى في سائر المواضع أكثر منه في الاستهلال»[3]. والسامعون في عرف أرسطو هم أناس هذا الواقع، وصوته التاريخي، أولئك الذين حددت الحياة أفكارهم وربطتها بمشكلات كبرى، لذلك تصبح الخطبة إحدى الحلول الكلامية لهذه المشكلات. فالسامع عند أرسطو ليس صوتاً خارج التاريخ، ولا هو إنسان بلا مشكلات بل هو إنسان هذا الواقع، المشبع بمشكلات والمشارك بحلولها. ولذلك تكون الاستهلالات موجهة نحوه،

وقادرة على شد انتباهه، وبالتالي إشراكه في الموضوع. «أن أمثال هذه المداخل ليست موجهة إلى سامعين مثاليين، بل إلى سامعين كما نجدهم في الواقع»[1]. أي أولئك الذين عاصروا الأحداث، واشتركوا في صياغتها، فهم جزء من التركيبة الفكرية التي على الخطيب أن يوليها اهتمامه الخاص. لذلك ركز أرسطو على السامع المشترك بأحداث الخطبة، الذي هو بعض من العقلية الكلية للمجتمع. وضمن هذا الفهم يستطيع الخطيب أن يجدد في خطبته، وأن يكون بليغاً في استهلالها.

أما إذا كانت الخطبة في موضوع قديم، وأهدافها لا تتصل بحاضر السامع ومشكلاته، ضعف الاستهلال، وقلّ تبعا لذلك انتباه السامع وانصرف إلى غيره. وقد تطلب الأمر من الخطيب أن يصرخ أو يقول كلمات استجداء، مثل «رجاءً أعيروني انتباهكم.. أو سأخبركم بشيء لم تسمعوا مثله أبداً..». ومثل هذا الأقوال قد تضعف الاستهلال الأساس، وتفتح الطريق إلى استهلالات فرعية أخرى تغير مجرى الخطبة وتحرفها عن خطتها وهدفها.

«فالسامعون يزدادون التفاتاً إلى الأمور المهمة، والتي تتناول مصالحهم، والتي تثير الدهشة، والتي هي لذيذة، ومن هنا ينبغي أن نقرر في أذهانهم أن الخطبة تتناول مثل هذه الموضوعات»[5]. ولن يتم ذلك للخطيب إلا إذا كان استهلاله مشيراً إلى هذا، حاوياً لرموزه، موحياً به. ومتى ما واصل السامع الإصغاء إلى أقوال الخطيب المؤكدة لهذه الموضوعات حقق الاستهلال غايته.

من خصائص الاستهلال في الخطبة، أن تحوي النقيضين المتصارعين: الشيء ونقيضه. وبذلك يحقق مبدأ جدلية العبارة الأولى، التي هي مدخل مأمون إلى قلب الأشياء والأفكار. على الاستهلال أن يحقق إثارة نفسية لدى السامع، والإثارة النفسية المعنية هنا، أن يثير الخطيب في استهلاله وفي خطبته الأحوال النفسية المشتركة بين موضوع الخطبة وأحوال السامع النفسية. وبذلك يحقق مبدأ جلب الانتباه، وانقياد السامع إلى جوهر الموضوع، وبالتالي إبلاغ الرسالة.

- ٢ -

يحدد أرسطو نوعين للاستهلال في الخطب، هما: استهلالات الخطب البرهانية، واستهلالات الخطب القضائية. ومن داخل هذين النوعين يبتدع فروعاً أخرى للاستهلال.

من أمثلة استهلال الخطب البرهانية، خطبة جورجياس الأوليمبية عندما بدأها:

«أيها الهلينيون! هؤلاء رجال جديرون بإعجاب الجميع». بهذا استهل مدح أولئك الذين أنشأوا المدائح، في حين ذمهم إيسقراطيس في استهلاله لهيلانه قال:

«إن أصحاب المراء لا شأن لهم بهيلانة». وقد أراد إيسقراطيس ذمهم لأنهم كرموا الصفات البدنية بالجوائز، دون أن ينشئوا أية مكافأة لأهل الحكمة والفضيلة، ويعني ضمناً أن هجومه كان منصباً على السفسطائيين وقد تمثل "بالكلبيين والمغاريين"[6].

أما استهلالات الخطب القضائية، فتشبه استهلالات القصائد الملحمية «أي يعين نموذجاً من الموضوع، كيما يعرف السامعون مقدماً شيئاً عنه، وحتى لا يكون الذهن في حال تعلق، لأن ما ليس محدداً يؤدي إلى الشرود، وهكذا فإن من يضع البداية في يد السامع، إن صح التعبير يمكن السامع، إن أمسك بها، من متابعة الحكاية»[7].

- ٣ -

وتكاد الخطبة العربية أن تكون مشابهة لما هو شائع في الخطب اليونانية. فابن الأثير يشير في كتابة (المثل السائر) إلى أن الاستهلال في الخطب من أهم العناصر الفنية فيقول:

«خص الافتتاح بالاختيار، لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام، ويجب

ان يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال، فإن براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة»[٨].

ولو اخذنا خطباً من تلك التي تصدرت الدعوة الإسلامية وعاصرتها، نجدها خطباً وعظية، قضائية، وخطباً برهانية دينية المنحى، سياسية الوجهة، مهمتها إصلاح ذات البين، وغرضها ترسيخ كيان الدولة الإسلامية الذي يتعرض لاهتزازات مستمرة. وكل خطب الإمام علي ابن ابي طالب، في هذا الاتجاه تستكمل شروطها من المقومات الفكرية التي تستند إليها الدعوة الإسلامية، وتبني كيانها على حس متكامل بشروط روحية إنسانية متماسكة، واضحة الأهداف. ولم تحدث أن جاءت قبل وقوع الحادث إلا ما ندر، فكلها تصور الموقف بعد وقوعه، أو في المرحلة التأسيسية له ففي خطبة للإمام علي تحدث فيها للخوارج، وقد خرج إلى معسكرهم وهم مقيمون على إنكار الحكومة قال:

«اكلكم شهد معنا صفين؟»[٩]. وكان هذا الاستهلال كافياً لأن ينقسم القوم في ضوئه بين مشاهد ناكر للحديث ومشاهد مؤيد له. وما تفاصيل الخطبة الشهيرة إلا تأكيد لهذا الاستهلال المكثف.

وفي خطبة له أخرى حول التحكيم حين استهلها بقوله: «إنَّا لم نحكمَ الرجال، وإنما حكمنا القرآن»[١٠]. وكان هذا الاستهلال دليلاً قاطعاً على خطأ الرجال مهما أوتوا من حكمة ودهاء، وصدق القرآن لأنه كتاب الله، ويوحي إلى السامع أنه المعني بهذا القول لا الذين احتكموا إليه.

وعموماً فالاستهلال في الخطابة العربية يمنح تركيبة من فن المقدمة في النثر العربي، ومن القصيدة الجاهلية أي أن عناصر التحريض وإشراك السامع والإهابة به ومحاكاة مشكلاته، وشد انتباهه، واحتواء الجدل، هي من خصائص الاستهلالات في الخطب العربية. وهي ذاتها استهلالات الخطب الإغريقية.

ـ الاستهلال في فن الشعر:

لم يعط ارسطو في كتابه "فن الشعر" للاستهلال قيمة كما أعطاه له في الخطابة. فهل نعتبر ذلك إشارة إلى أن الاستهلال لم يكن متكاملاً في الفنون الدرامية مثل ما هو عليه في الفنون النثرية؟ أم أن الفن الدرامي يمتلك استهلالاته الخاصة المختلفة عنها الاستهلالات الأخرى؟! وبدءاً عندما يحدد ارسطو المدخل في المسرحية اليونانية يصفه بأوصاف ومسميات عديدة منها: "المدخل، والمدخل يحتوي على الدخلية والمخرج ونشيد الجوقة"[١١]. لا نعتبر ذلك استهلالاً، فالمدخل قسم من أقسام المسرحية، الاستهلال يسبق دخول الجوقة، ويمهد لها، لذلك فهو لا يحتوي خصائص الاستهلال ولا يضبط مسار الأحداث. كما أن المسرحية المأساوية غالباً ما يحدث شيء يغير من مسار الأحداث فيها فتتحول من وضع إلى وضع آخر، ويحدث التحول هنا كنتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية كما هو عليه الحال في مسرحية أوديب مثلاً حيث يأتي الرسول حاملاً معه الحوادث المضادة لمسار الأحداث"[١٢]. وبذلك خرج البناء على ما أفصحت به بدايتها.

وعندما يتحدث أرسطو عن التراجيديا، واستهلالاتها. فإنه يستعير استهلالات الخطب القضائية لها. حيث يقول:

«يقوم الشعراء التراجيديون بإيضاح موضوعات مسرحياتهم إن لم يكن في البداية مثلما يفعل يوربيدوس، فعلى الأقل في مكان ما في المطلع مثلما كان يفعل سوفقليس. والأمر كذلك في الكوميديا»[١٣].

لكنه عندما يتحدث عن الملحمة، يصبح الاستهلال فيها واضح ومتماسك. فاستهلالات القصائد الملحمية «يبين فيها نموذج من الموضوع كيما يعرف السامعون مقدماً شيئاً عنه»[١٤].

وعودة على كتاب فن الشعر، نجده خالياً من الاستهلال الواضح، وإن كان مضمراً في المدخل. والسبب في ذلك يعود إلى أن أرسطو خص كتاب الشعر باللون الدرامي فقط، وأما اللون السردي، فميدانه النثر. وإن كانت

الملاحم تكتب شعراً فهي قريبة من الطريقة النثرية أو السردية. يقول جيرار جينيت:

«فإن الملحمة تُبَوَّبُ . إن كانت سردية عرضاً أم جواباً . ضمن الأجناس السردية، ويكفي أن تستهل الملحمة بعبارة يفوه بها الشاعر نفسه، ولو كان جميع ما يليها حواراً حتى تصبح الملحمة جنساً من الأجناس السردية»[١٤]. وقبلاً حسب أفلاطون الملحمة من الفنون المزدوجة بين الشعري والسردي. والجنس السردي يتكلم فيه الشاعر بمفرده، أما الدرامي فالشخصيات هي التي تتكلم وحدها. وأما المزدوج فالشاعر يتبادل الحديث مع الشخصيات. ولذلك فالملحمة، سردية أو مزدوجة أقرب إلى النثرية منها إلى الدرامية، فحملت استهلالاً واضحاً، كما سنرى ذلك في الحديث عنها في مكان ما من هذه الدراسة.

الهوامش

١ ـ الخطابة لأرسطو. ترجمة د. عبد الرحمن بدوي. منشورات وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٠.

٢ ـ م. ن.

٣ ـ م. ن.

٤ ـ م. ن.

٥ ـ م. ن.

٦ ـ م. ن.

٧ ـ م. ن.

٨ ـ نهج البلاغة. محمد عبده ص٢.

٩ ـ م. ن ص٧.

١٠ ـ فن الشعر. أرسطو. ترجمة د. بدوي ص٣٢.

١١ ـ م. ن.

١٢ ـ الخطابة، مصدر مذكور.

١٣ ـ م. ن.

١٤ ـ مدخل لجامع النص. جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب ص٣٢.

الفصل الثالث

بنية الاستهلال الطللي في الشعر الجاهلي

في القصيدة الجاهلية، وبخاصة المعلقات، تجد الاستهلال فيها قضية قائمة بذاتها، ولسنا هنا بمحللين الشعر الجاهلي، ولا النظريات النقدية التي بنيت عليه، وإنما نحاول النظر في استهلال المعلقات بشيء من الإيجاز للتدليل على أن استهلال المعلقات، الذي سمي "بالوقوف على الأطلال" ليس عنصراً ملصقاً بالقصيدة وإنما هو جزء من كيان عضوي كلي يخضع لمطلقات القصيدة الكلية ولبنيتها.

مطالع بعض القصائد تبدأ بالنسيب، والقصيدة المؤلفة على نظام دقيق «ينبغي استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلالها وهو راكب في القفار. ثم يتحول الشاعر في تلخص أنموذجي من مواطن لوعته وذكرياته إلى وصف مسيرته في المفاوز دون انقطاع. وهو وصف قد يخرج أحياناً إلى مجرد تعدد لأسماء ما يجتازه من أماكن، ثم يخلص من ذلك إلى وصف راحلته، فإذا هو عمد في هذا وصف هذا الحيوان وصفا شاملاً، ثم لا يتجه الشاعر إلى التعبير عن حقيقة قصده إلا في آخر القصيدة»[1].

ويعود سبب هذا البناء إلى جملة عوامل، منها أن بناء القصيدة انعكاس لبناء المجتمع، وثقافته وفكره واقتصاده وبالتالي تركيبته الاجتماعية ونوعية الحكم السائد فيها - تعدد القبائل ونمط العيش وثباته وثبات التسلسل الأسري. فالشاعر لا يؤلف قصيدته دفعة واحدة وإنما على دفعات كما يؤكد ذلك بروكلمان، وهذه الطريقة اعتمدت بناء وحدة الجزء ضمن وحدة الكل واعتمدت وحدة البيت ضمن وحدة القصيدة. ولا يعني هذا أن العمل تجزيئي تبعاً لتجزئة العقلية العربية كما أشيع عنها، بأن نظرة العربي إلى الكون والحياة نظرة تجزئيه، وإنما أن البناء العقلي - الثقافي للمجتمع العربي يومذاك يعكس الواقع الاجتماعي ويوظفه كطريقة لبناء أدبه وثقافته وإنسانيته. فالوحدة التي يفسر العربي بها الكون كانت وحدة كلية، وإن توسل إليها بأجزاء.

وفي ضوء ذلك ظهر الاستهلال وكأنه معزول عن جسد القصيدة العربية، في حين نجده يدخل في تراكيبها واشتقاقاتها وصورها، فهو وإن كان يتحدث عن الأطلال والنسيب، ومن ثم يتخلص الشاعر منه إلى موقع آخر في القصيدة، إلا أنه يوظف صوره وصياغاته في كل مقطع جديد ينتقل إليه الشاعر. ولذلك ظهرت مطالع القصائد العربية القديمة تقليدية، معادة ومكررة، وكأنها معزولة عن سياقاتها الاجتماعية ولا علاقة لها بمتن القصيدة.

كانت القصيدة الجاهلية كما يرى الدكتور يوسف خليف انعكاساً للعقد الاجتماعي - القبلي الذي فرض التزامه كجزء من تركيبه العقد الداخلية. فالشاعر شاعر القبيلة وفارسها المتكلم، وشعره جزء من ديوان العرب، أي ديوان المآثر والبطولات والمفاخر والنسب والتقاليد. يقول الدكتور يوسف خليف بهذا الصدد:

«تبدأ القصيدة الجاهلية عادة بمقدمة أكثر ما تكون طللية، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها في قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الأطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله إلى وصف رحلته أو رحلة صاحبته في أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب إلى شاطئ الصحراء. ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية إلى ما لا نهاية يرسم صوراً أخاذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد في أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيادين الخارجين في طلبه من صراع. حتى إذا ما قضى حقوق الصحراء مضى إلى موضوع قصيدته الأساس فوفاه حقه من القول، ثم يختم قصيدته - في أكثر الأحيان - بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه في الحياة»[١].

لقد فرضت الأمكنة - الصحراء والأطلال والمرأة والناقة - على الشاعر

بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، كي يخرج على التقليد، خروجاً على أعراف ثقافية، وكان أول خروج على هذه التقاليد تم على يد الشعراء الصعاليك استجابة لخروج الصعاليك كفئة وجماعة على تقاليد المجتمع وأعرافه. كان تمردهم على قالب الشعر الجاهلي تمرداً على الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. ويعد الشعراء الصعاليك أول من كسر الطوق المألوف لعلاقة الشعر بالمجتمع فأكدوا هويتهم الشعرية من خلال الموضوعات التي عالجوها. ثم ما لبث أن تحطم هذا أيضاً في العصور العباسية اللاحقة، يقول الدكتور يوسف خليف ثانية: «جاء شعرهم - أي الشعراء الصعاليك - صورة جديدة وطريفة في الشعر الجاهلي، بل في الشعر العربي كله على مر عصوره واختلاف بيئاته، خلا شعرهم من مقدمات الأطلال التي عرفها الشعر في عصرهم، وظهرت محلها مقدمات فروسية اختفت منها صورة المرأة المحبة الحريصة على فارسها التي يتدله الشاعر في حبها، ويبكي أيامه معها، ويقف على أطلال ديارها يستعيد ذكريات حبه الضائعة بين الرمال، وحلت محلها صورة المرأة المحبة الحريصة على فارسها التي تدعوه إلى المحافظة على حياته إن لم يكن من أجل نفسه فمن أجلها هي. وتخلص شعرهم أيضاً من اضطراب القصيدة بين موضوعات شتى، وهي الظاهرة التي طبعت القصيدة الجاهلية بطابع التفكك الموضوعي»[٢].

ثم يتوالى التمرد على قالب القصيدة الجاهلية، وبخاصة الاستهلال، فهذا زهير بن أبي سلمى يقول:

ما أرانا نقول إلا معارا   أو معادا من قولنا مكرورا

ويؤكد عنترة العبسي المنحى ذاته في التمرد إذ يقول:

هل غادر الشعراء من متردم   أو هل عرفت الدار بعد توهم

وتتوالى حركات التمرد، إلى جوار حركات التجديد والتحديث فتصيب أول ما تصيب الاستهلال، وكان التغيير فيه تغييراً في كل أجزاء القصيدة. فهذا أبو نواس الذي كان تمرده على قالب القصيدة الجاهلية

تمرداً على العقلية الشعرية كلها، ولقي من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعُدَّ مارقاً، وحركته التجديدية خروجاً على مألوف العرب، لكن أبا نواس يؤكد في شعره التزاماً من نوع آخر بما فطنت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر، وأول ما طال تجديد أبو نواس الاستهلال فقال:

انس رسم الديار ثم الطلولا ... وارفض الربع دارساً ومحيلا

هل رأيت الديار ردت جواباً ... وأجابت لذي سؤال سؤولا

واشربتها كأنها عين ديك ... يطرد الهم طعمها والغليلا

فاستهلال القصيدة الجاهلية موقف اجتماعي أكثر منه مطلع لقصيدة. ولما جرى تبدل حقيقي في الموقف تغيرت وظيفته، واستبدلت مواقعه.

ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وإنما تجاوز التغيير إلى داخل بنية القصيدة ذاتها. فبعدما كان بيت القصيدة الجاهلية موزعاً إلى مقطعات كل واحدة لها موضوع خاص، ولكل مقطع استهلاله الجزئي الصغير، أصبحت القصيدة أقرب إلى الوحدة الموضوعية التي تشد أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات الصغيرة إلا أن اختفت أو التحمت في موضوع كلي واحد، لعل المتنبي بإجادته لفن التخلص، أكثر الشعراء اهتماماً بالوحدة العضوية وإن لم تخل قصائده من تداخل الموضوعات.

- ٢ -

ولو أخذنا أية معلقة من المعلقات السبع أو العشر نجد أن استهلالها جزء أساس من بنيتها الكلية وإن كان موضوع الاستهلال متغيراً عن الموضوعات الأخرى. لأن الاستهلال يرتبط بالقائل أكثر من ارتباطه بالقول في القصيدة الجاهلية، لارتباطه النفسي والاجتماعي في آن واحد، وما يقوله الشاعر في

مطلع قصائده يعاود الظهور في أجزاء القصيدة كجزء من الترديد الفكري له وقد لائم وجوده موضوع المقطع ومناخه فتداخل معه بنيةً وتركيباً.

نأخذ مطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

محاور الاستهلال ثلاثة هي:

١. الشاعر/ المخاطب. وهما اثنان.

٢. الحبيب/ المنزل.

٣. البنية المكانية/ عمق الزمن.

فالشاعر الآن يتذكر، أو قل هو ينشد مخاطباً السامع، و"قفا"، تحمل معنى الاثنين. مشفوعة بذكرى، أما البكاء فليس إلا الصورة القاسية لما يتذكر.

أما الحبيب والمنزل، فهما موضعان، الأول متصل بالشاعر والثاني متصل بالمخاطب.

وكلاهما متداخلان في نسق سياقي واحد، يتبعهما اشتقاقات مكانية، اللوى والدخول وحومل، وكلها أماكن أو مواقع، أو مجالات معروفة تحدد بها رؤية الشاعر للبيئة المكانية الواسعة التي سيجري عليها وفيها فعل التذكر.

والاستهلال بمفرداته المباشرة يؤشر إلى حالتين: حال ظاهرة، هي لوعة التذكر للحبيب والمنزل، ومن خلالها سيقف على ماضٍ له فيه صلة، موشى بشيء من النسيب، والحال الثانية مخفية أو عميقة، هي استحضار كل الشواهد الكائنة في أعماق الصورة الكلية للحبيب والمنزل من متشابهات له معها موقف، ومن أحداث سبق وأن مر بها، لذلك فالبعد العميق للصورة يدلنا على تفاعل الشاعر مع تكوين اجتماعي غائر في الذات الاجتماعية ويشتمل على زمن طويل ومتعدد الحالات.

لذلك، يوقف الصورة الأولى على الاستهلال فقط، ثم يجمدها لتشمل

كل القصيدة لأنه لا يعيد هذا المعنى ثانية. كأننا وضعنا في فعل التذكر وما علينا إلا أن ندخل ذاكرته.

وأول ما يفتحها على الحبيب، فإذا بالحبيب فكرة مجسدة بحالات عدة، منها عنيزة حبيبة امرئ القيس، ومنها أم الحويرث، ومنها الجارة، والجواري، ومنها العذارى في النبع، والبيضاء المهفهفة، ومنها المرأة المصقولة كالسجنجل، ومنها الريم والظبي والصبابة وما يلحق هذه المسميات من صفات ومواقف للشاعر له فيها موضع. فالحبيب صورة كلية تنفتح على عالم موسع من المتشابهات والمتناقضات.

وأما المنزل، هو ما يطل علينا بفعل التذكر، فتجده رواسم الماضي وغدران الحاضر، وما بينهما الجبال والعرصات والقيعان والدارة والكثيب والعراء، وساحة الحي والوادي والترائب وحومل والبحر، وموجه، والسيل، والأماكن الأوابد، والهياكل.. الخ. من المواضع المكانية التي تستمد من صفة المنزل شموليته مطلقة، لتتوزع على مساحات أراد الشاعر بها أن يصوغ صورة كلية للحياة.

أما الشاعر ـ المخاطب، فهو فارس وعاشق وصوت القبيلة الحي، وديوان شعرها، والوجه الاجتماعي البارز، أعماله تقال بكلمات، وكلماته تستعيد المجد القديم لتقدمه حيا متطلعاً إلى المستقبل. ولغة القبيلة تكتسب مفرداتها من لغته، ومكانتها تتوسع بمكانته. ولذلك فهو لا يحاكي إلا المواقف المظلمة السابقة، والتجارب المريرة ليوضح من خلالها موقفه الشجاع وموقف قبيلته. فخيم الليل بكل أسمائه واشتقاقاته على مناخ القصيدة ليرسم لنا صورة كابوسية عن الحالات الاجتماعية والنفسية التي مر بها وعشيرته. وهاهو الآن في قصيدته يفضُ أستار هذا الليل، ليزيحه عن كاهله وكاهل أهله بأسلوب شعري وبموضوعات تعارف عليها القول والعرف، وما الحبيب والفرس والصحراء والظبي والأماكن الدوارس، إلا توسلات مكانية وزمانية للدخول إلى كيان العالم السري المكتشف الآن باللغة والشعر.

«والقصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية، لا تنمو ولا تبنى، وإنما تتفجر وتتعاقب. والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية: حسي، غني بالتشابيه والصور المادية. وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة بطفرة، ومن دون ترابط. وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه»[5].

وفي مكان آخر من مقدمات الشعر العربي يقول أدونيس «التكرار في الجاهلية هو بعد الصحراء الذي يتجلى عند النظر إلى الأمام والالتفات إلى الوراء. أن قفا العالم الصحراوي ووجهه شيء واحد. الصحراء صخرة الحياة (..). والقصيدة الجاهلية صورة بالكلمات عن المكان ـ المتاهة، المكان ـ صحراء. أعني أنها أشكال واحدة ورتيبة»[6].

وخلاصة الموقف ما يأتي:

١. القبيلة، هي الوحدة الاجتماعية العضوية، لذلك جاء استهلال الشعر الجاهلي بمثابة تأكيد وانعكاس لهذه الوحدة الصغيرة في مجتمع البادية المترامي. فلا قبيلة تشبه أخرى، وليس جمع من القبائل يكون مجتمعاً متجانساً موحداً.

٢. ولما خرج الصعاليك على تقاليد وأعراف وتركيبة المجتمع القبلي خرج شعرهم، فحملت استهلالات قصائدهم طريقتهم الجديدة في الحياة.

٣. من هذه الطريقة، هي أن قصائدهم اعتمدت البناء القصصي الداخلي، فكان الاستهلال جزءاً من هذا البناء الجديد.

٤. وإذ تجيء ثورة "أبو نواس" لاحقة، إنما تحاكي التغيير الجذري الذي حصل في طبيعة المجتمع، فالعصر العباسي عصر المدينة التجارية وأصحاب الحرف والمجالس والقرارات السياسية والبناء والعمران. وكان حصيلة هذه النقلة أن حمل الشعر هذه التجديدات في بنيته، فكانت استهلالات القصائد متجددة هي الأخرى.

الهوامش

١ ـ مقدمة للشعر العربي. اودنيس، دار العودة، بيروت.

٢ ـ حركات التجديد في الأدب العربي. دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٥، ص٢٤ الدكتور يوسف خليف.

٣ ـ م. ن ص٢٤.

٤ ـ يقول كتاب التخليص للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، والذي ضبطه وشرحه الأديب الكبير الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي، في ص٤٢٩:

"ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى، أحدها: الابتداء كقوله:

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"

ثم يشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي الابتداء ومعناه بقوله:" أحدهما الابتداء" لأنه أول ما يقرع السمع. إن كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: (الم، حم، طس، طسم، كهيعص). فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد ليكون ذلك دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للثناء على الله، فهو داعية إلى الاستماع (كقوله قفا نبك). قيل لما سمعه رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "قاتل الله الملك الضليل. وقف واستوقف وبكى واستبكى. وذكر الحبيب ومنزله في مصراع واحد".

٥ ـ حركات التجديد، ص٢٨.

٦ ـ مقدمة للشعر العربي، ص٣٠ ـ ٣٢.

الفصل الرابع

بنية الاستهلال البلاغي في النقد العربي القديم

تشير الدراسات النقدية العربية القديمة إلى الاستهلال إشارات مقتضبة، وتلحقها دائماً بالخطابة، وبالنثر عموماً، ولا يكاد أحد يخرجها عن هذين الميدانين إلا في أواخر العصور العباسية، بينما احتوى الشعر الجاهلي على استهلالات طللية، وعموما فالاستهلالات عدت في باب البلاغة، وفي باب من أبواب المحسنات الأسلوبية، فهذا ابن الأثير يذكرها في المثل السائر بقوله:

«خص الافتتاح بالاختيار لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام. ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال (أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها) فإن براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة»[1].

وهذا القاضي علي عبد العزيز الجرجاني يقول في الوساطة بين المتنبي وخصومه «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة. فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد»[2].

ويقول أسامة بن منقذ في باب المبادئ والمطالع «قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات، فإنها دلائل البيان، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرر في ابتدائه مما يتطير منه، ويستحقر من الكلام، خاصة في المدائح والتهاني»[3].

ويقول أحمد الهاشمي في جواهر البلاغة ما يفيد ما ذهبوا إليه وزاد

عليهم بقوله:

«وحسن الابتداء، أو براعة المطالع: هو أن يجعل أول الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعاني، مستقلاً عما بعده، مناسبا للمقام، بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف مما عنده»[٤].

ويقول ابن رشيق «أن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح (..) وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة الاستهلال هي ان يأتي الناظم، أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدل على مقصده منه، بالإشارة - لا بالتصريح. ويشرح الهاشمي براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهي أن يشير الطالب إلى ما في نفسه دون أن يصرح بالطلب نحو «ونادى نوح ربه فقال رب إن أبني من أهلي» إشارة إلى طلب النجاة لأبنه.

وخلاصة القول: أن الاستهلال في النقد العربي محدد وواضح، وعد عنصراً من عناصر بناء العمل، خطبة كانت أم قصيدة، وله في عرف نقدنا قواعد منها:

١ - يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى وتجنب الحشو (ابن الأثير). وهو من المواقف التي تستعطف أسماع الحضور (الجرجاني). وهو من دلائل البيان (أسامة بن منقذ). وهو واضح المعاني رقيق الكلام مناسباً للمقام (الهاشمي). ويدل على المقصود (ابن رشيق).

٢ - أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها (ابن الأثير). وأن يتحرز الشاعر في ابتدائه مما يتطير منه (أسامة بن منقذ). وأن يكون حسن الكلام (الهاشمي). وأن يكون مشبعاً بالإشارة (ابن رشيق).

٣ - يربطه الجرجاني بمركب ثلاثي وهم: الاستهلال - التخلص - الانتهاء.

فأما المقصود فهو «الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الغرض

المقصود برابطة تجعل المعاني آخذاً بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام»[٥].

وأما الانتهاء أو حسن الختام فهو:

«أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ، حسن السبك، صحيح المعنى، مشعراً بالتمام حتى تتحقق (براعة المقطع) بحسن الختام. وإذ هو آخر ما يبقى منه في الأسماع وربما من بين سائر الكلام لقرب العهد به»[٦].

فالاستهلال إذن لا يفصح عن معناه من دون التخلص و حسن الانتهاء، وهذان الأخيران لا يصبحان جيدين من دون استهلال جيد. فالنقد العربي يوسع من معنى البداية أو المقدمة، ليشمل بها أبعاد العمل كله، وهو أن تكون الصياغة متماسكة، والسبك واضح المعنى. وأن يحتوي الاستهلال على قدر من أخلاق المجتمع، وحسن مقام المقالة في حضرة من هم أحق من غيرهم بالمدح. واحتواء الاستهلال على الإشارة، لعلها البادرة الأولى إلى إمكانية أن يعبر المعنى المضمر هو السائد في الوعي النقدي، أو كما يصطلح عليه البنية العميقة في النقد البنيوي.

٤ - يكون للشاعر الحق في التمرد على طرق الأسلاف، غير أن هذا التمرد أول ما يأتي من المجتمع. فعندما تتغير وقائع القوم الاجتماعية، وتتبدل حيواتهم، وطرق عملهم تتغير أقوالهم وثقافتهم وقوانينهم. وهذا الشاعر المجدد أبو نواس الذي جدد ثورته الشعرية بالخروج على مطالع الشعراء السابقين وبخاصة الوقوف على الأطلال، أو كما فعل المتنبي بإشارة الجرجاني السابقة على الشعراء الأولين. إلا أن أبا نواس لا يعني انه لم يستخدم الاستهلال، وإنما تمرده كان منصباً - كما سنرى في فصول قادمة - على التقليد المتوارث في الوقوف على الأطلال وذكر مفاخر القبيلة. ولذلك نجد استهلالات أبي نواس حياتية، مليئة بالمواقف اليومية ومشحونة بما تفرضه الموضوعات المعاصرة.

٥ - أما حقيقة وجود الاستهلال في النثر والشعر، آتية من فعل الإلقاء،

فالطريقة التي كان يؤدى الشعر بها في الأسواق والمنتديات والمحافل كانت طريقة المخاطبة المباشرة مع الجماعة، والشاعر مبلغ رسالة قومه للآخرين، لذا فهو يقف ليقول، وينشد ليسمع. فما كان من الشاعر إلا أن ضمّن شعره فنون الخطابة وأصولها، وبخاصة الاستهلال، فهو المفتتح الذي يشد السامع اليه. وما دامت الخطابة مجموعة من القواعد الأسلوبية يلتزم الخطيب بها اثناء إلقاء خطبته، كذلك يلتزم الشاعر مجموعة من القواعد لإلقاء قصيدته. ولو أجرينا مقارنة أسلوبية بين الفنين لوجدنا الكثير من القواعد الفنية المشتركة في كلتا البنيتين. وما قواعد الخطابة وقواعد الشعر إلا انعكاس فعلي وجدلي لتقاليد الحياة الاجتماعية، التي تعتمد طرائق عيش وعمل متشابهة، وتعتمد أساليب أخلاقية وأعراف وتقاليد متشابهة. وتقول روز غريب في هذا الصدد:

«ولما أيقنوا - أي العرب في الجاهلية - تأثير الشعر في نفوس الناس أخضعوه لخدمة القبيلة والمجتمع، فجعلوه حكيماً ينقل إلى الأجيال عبر الماضي وتجارب الأسلاف، ولأنه أسهل حفظاً من النثر شاع وحفظ وكان أداة تعليم في عهود خلت أو كاد. ولتلك الأسباب عينها طوّعوه للخطابة فجعلوا الشاعر لسان القبيلة يدافع عن حقوقها، ينشر مفاخرها، ويروي مثالب أعدائها. فإذا القصيدة كالخطبة معرض مفاخر ومثالب ونواه ونصائح تتخللها الأمثلة والأوصاف والبراهين تنتحل أسلوب الخطبة من فخامة ونفس بطولي، وتتوكأ على العبارة الإنشائية، من نداء، وأمر ونهي وتعجب واستفهام.. الخ»[7].

الهوامش

١ - المثل السائر. ابن الأثير ص٦٤.

٢ - الوساطة بين المتنبي وخصومه. الجرجاني، ص٤٨. تحقيق محمد ابو الفضل وعلي محمد البجاوي.

٣ - البديع في نقد الشعر. أسامة بن منقذ، تحقيق د. محمد أحمد بدوي وحامد عبد الحميد، ص٢٨٥.

٤ - جواهر البلاغة. أحمد الهاشمي، ص١٩٦، ص٤١٩، ص٤٢٠.

٥ - م. ن ص٤٢٠.

٦ - م. ن ص٤٢١.

٧ - تمهيد في النقد الأدبي. روز غريب، دار المكشوف، ص٤٣٩.

الباب الثالث

الاستهلال في الأدب الحديث

المدخل

هل تمتلك الآداب الحديثة إمكانية توظيف العناصر البنائية القديمة في نصوصها، أم أن تغييراً جوهرياً حدث في هذه الآداب، وتلك العناصر، بحيث أصبح التغيير في الاثنين عائقاً أمام الاستفادة. لكننا نجد أن ثمة تداخل بين القديم والجديد قد تم بطريقة حديثة فاستطاعت الآداب الحديثة أن تحذف ما يتلاءم منها وروح التحديث المعاصر، وأن تجدد فيما تبقى من تلك العناصر لامتلاكها بنى داخلية قابلة للتطور، وأن تخلق لها عناصر فنية جديدة، بهذه الطريقة تواصلت مع القديم دون أن تخضع له كلياً وفتحت نصها الحديث لمجريات جديدة.

ولن نفصّل هنا هذه التطورات، لأن ذلك ليس من شان هذه الدراسة إلا أننا نعالج بشيء من الإيجاز ما يخص الاستهلال وما جرى عليه من تغيير وتطور وحذف وتجديد.

وبدءاً يمكن القول أن الآداب الحديثة تمتلك استهلالات ببنية جديدة لا غنى عنها البتة، إلا أن بنية هذه الاستهلالات قد جرى عليها تطور ملحوظ.

فاستهلالات الرواية بكل أنواعها وأشكالها، هي خليط من استهلالات الملحمة القديمة والسيرة الشعبية، أي الجمع بين التاريخ البطولي وحيوات الناس الاعتيادية، والخلط الذي حدث له جذوره الواقعية والنفسية، فالتغيير لا يشمل الناس وحياتهم بل اللغة والثقافة والتقاليد. وبعدما تحول فن النثر في الرواية إلى صوت يوازي بتشعباته خفايا النفس والمجتمع، تحولت طرق وفنون القول. أننا أمام رواية هي بالضرورة ملحمة العصر الحديث كما يقال، وفي ضوء هذا الواقع للفن الروائي نجد ثمة استهلالات عدة تتلاءم وطبيعة الموضوع الذي تطرحه، والحجم الذي يستوعب هذا الموضوع.

أما القصة القصيرة، فهي الأخرى متطورة عن جدتها الحكاية الشعبية وعن خالتها المقامة وقصص الرؤيا والخاطرة الصحفية، لتشق لها طريقة خاصة بها فتقترب من مسرحية الفصل الواحد، أو بنية اللوحة في المسرحية المتعدد المشاهد، وتقترب كذلك من القصيدة الغنائية ذات الصوت المنفرد ولكن ما

يميزها أنها تمتلك خلفية اجتماعية وجماعية ينتمي إليها فن القص. لذلك حمل استهلالها كثافة الشعر، وإيحائية وكثافة الصورة والحكاية، الحوار.

أما فن المسرحية فقد تطورت تطوراً كبيراً، فهي الفن الأكثر التزاماً لقرون عديدة بالوحدات الأصلية، والتطور الذي جرى لاحقاً عليها اتى من خلال المدارس الفكرية المصاحبة لثورات العصر، كالثورة السياسية والاقتصادية والثقافية. إلا أن المسرحية الحديثة قد خربت الكثير من أسسها القديمة وشقت لها وسط تيارات الحداثة أسلوبيتها الخاصة، وقد جارت بذلك تيارات التجديد. وعموماً، فالاستهلال فيها يخضع للقوانين نفسها التي خضعت لها الرواية، والقصة القصيرة أن كانت أوضح الاثنين لامتلاكها مشروعية القول العلني أمام جمهور كي يقرن السماع بالمشاهدة بالفعل.

وأما الشعر، فهو أكثر الأنواع الأدبية عرضة للتطور، لقد جرى انقلاب جوهري فيما يخص عنصر الاستهلال فيه، وسوف نجد في الأمثلة التي طبقنا عليها رؤيتنا أن اضطراباً عميقاً قد حدث على هذا الاستهلال، فتغير موقعه وتغيرت بنيته، وبالتالي قد حذف نهائياً عند البعض من الشعراء الاعتياديين وخضع الاستهلال . فضلاً عما لحق بنيته الداخلية من تغييرات جوهرية - إلى تغييرات أخرى نتيجة التغييرات الفكرية المختلفة. وما زالت استهلالات القصائد الدرامية تخضع هي الأخرى إلى تأثيرات الرواية والمسرحية، في حين تحولت استهلالات القصيدة القصيرة، والقصيدة الملحمة، والقصيدة الغنائية إلى كلمة واحدة، أو صورة، أو استعارة مكانية، مما يدفع بالدارس والناقد إلى التشتت في الراي وعدم الدقة لا سيما وأن أي قصيدة معاصرة فتحت نوافذ بيتها لفنون اخرى مما دفعت بالكثير من المنظّرين والنقاد إلى التشكيك النقدي فيما إذا كانت الأنواع الأدبية وأجناس الفنون ما تزال محتفظة بحدود صارمة فيما بينها. لقد أسهمت المدرسة البنيوية وبخاصة التيارات الشكلية منها في التنظير والدراسة لإلغاء الفواصل النوعية بين الأجناس الأدبية. إلا أن ذلك قد واجه صرامة من قبل التيارات النقدية الواقعية والتقليدية بالذات، مما دفع بالكثير من الآراء الشكلية والواقعية إلى الخلف.

ما يهمنا أن الاستهلال في الشعر يمتلك خصائص الشعر، سواء أكان الشعر درامياً أم غنائياً ذاتياً.

الفصل الأول

بنية الاستهلال السردي في:

١- المسرحيـــــة

٢- الحكاية الشعبية

بنية الاستهلال في المسرحية

تعتبر المسرحية من اصعب الفنون الأدبية تركيباً، فهي الفن الأقدام بين الفنون، والفن الأم للعديد من الفنون الأخرى، ولذلك حملت كل النوى الفنية التي تحولت بعدئذ إلى اشكال وانواع، فتعد بحق الاستهلال الأول الفنون أدبية عدة.

أما استهلالها الخاص، فهو الأكثر تماسكاً وتنوعاً من بين استهلالات الفنون الأخرى، إذ يحمل في أحشائه استهلال الملحمة واستهلال الخطابة، واستهلال الرواية، واستهلال الحكاية، واستهلال فن النثر الدرامي. فهو كأي شيء بدائي وأولي يحمل في احشائه كلية الحياة. وخلاصة الأمر أن استهلال المسرحية، ابتداءً من تراجيديات اليونان وحتى الوقت الحاضر لم يستقر على هيئه واحدة، ولم يؤلف بطريقة ثابتة، ففي بداية المسرح كان استهلال المسرحية يتألف من عدة فقرات لم يسمها أرسطو استهلالاً وإنما قال عنها في فن الشعر بـ "المدخل" والمدخل يحتوي على الدخيلة والمخرج ونشيد الجوقة[1]. وقد كان هذا المفهوم ذاته موجوداً عند "ثيبيس" اليوناني الذي أدخل لأول مرة المثل في المسرحية، فكان أن جعل من هذا المثل"أن يأتي في بداية تراجيدياته حديثاً يلقى فوق المنصة يحتوي على شرح تمهيدي للحبكة ويسمى هذا الحديث برولوجوس.

ثم يتلو ذلك الحديث الفردي (مونولوج) بعض أغاني الجوقة التي تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة[2].

وبعد تطور المدخل لاحقاً من مجرد اغان او أحاديث عامة، إلى استهلال متكامل، أحد أهم الإنجازات الفنية التي رسخت فن المسرح.

نحن هنا معنيين بتطور الاستهلال المسرحي تفصيلياً، وإنما ينحصر هدف الدراسة على إبراز الاستهلالات الجيدة عبر أفقها التاريخي ونماذجها المتميزة،

لاسيما وأننا تحدثنا في فصول سابقة عن التطور التاريخي للاستهلال. وقارئ المسرحيات القديمة والحديثة يجد نفسه بإزاء حال واحدة متكررة ومتنوعة، تلك هي أن الاستهلال في المسرح لا يقتصر على جملة أو عبارة، وإنما يتجاوز ذلك إلى المشهد أو الفصل، شأنه شأن الرواية الكلاسيكية والتاريخية ورواية القرن التاسع عشر، وبخاصة روايات دوستويفسكي. فالاستهلال يتسع ليشمل عدة أفكار، حوارات، شخصيات. وهذه الطريقة لا تتبع مدرسة أو اتجاهاً فكرياً بقدر ما تتبع البنية الفنية لفن المسرحية نفسه. فأنت تجد الاستهلال موجوداً في المسرحيات الواقعية والرومانسية والطبيعة والكلاسيكية القديمة، والحديثة، وفي مسرح اللامعقول والعبث وبطرق فنية مختلفة. وما دمنا هنا لانتفصل في كل هذه الطرق، فاستهلالات مسرحية الفصل الواحد هي ذاتها مع تغيرات بنائية في المسرحية المتعددة الفصول، واستهلالات القصة القصيرة نجدها في الرواية الطويلة مع تغييرات بنيوية.إلا أن ملاحظة مهمة، يجب التأكيد عليها هي: أن المسرح الملحمي، الذي خرج على الأطر الأرسطوطاليسيه قد بنى استهلالاته النوعية الخاصة به، وإن كانت لا تختلف جذرياً عن التركيبة العامة للاستهلال في المسرح ككل.ونتيجة لهذا التعقيد الذي توحي به المسرحية، نحاول هنا أن نعالج أنواعاً محددة من الاستهلالات نختارها تبعاً للتيارات الكبيرة التي فرضت خصائصها على بنية المسرح. والمسرح من دون غيره من الأجناس الأدبية، له طريقتان في المعالجة: طريقته كنص مسرحي مكتوب، وطريقته كنص مسرحي يقدم على خشبة المسرح. وكل جزء من أجزاء المسرحية، وكل عنصر من عناصر بنيتها تخضع إلى خصائص الطريقة التي نعالج بها المسرحية، فقراءتها تخضعها لمنطق الأدب، في حين المشاهدة للمسرحية الممثلة تخضعها لمنطق الفن المسرحي. وإذا ما كان لمخرج المسرحية موقف فكري أو فلسفي يخضع كل عناصر المسرحية له، وبالتالي فإخراجها يتغير تبعا للمدرسة التي ينتمي إليها المخرج، وعندئذ سوف يجري تفسير أدائي لكل عناصرها وفق رؤية المخرج.

في ضوء ذلك يخضع الاستهلال، وهو البداية الصعبة التي تمتلئ بمعنى وبمغزى الإخراج، لدراسة فنية إخراجية معقدة، فهو الضربة الأولى التي يفسر بها المخرج رؤيته.

مسرح شكسبير

في كتاب (يان كوت) عن شكسبير، يتحدث عن إخراج مسرحية الملك لير، وكيف أن تفسير الاستهلال فيها يغير من المعنى العام للمسرحية.

يقول يان كوت:

«تتصف مسرحيات شكسبير كلها تقريبا بعرض مطلعي مذهل السرعة والمباشرة بطريقته في إظهار الصراعات وتحريكها للفعل. وتعين بذلك نغمة المسرحية بأجمعها. والعرض المطلعي في "الملك لير" يبدو شاذا وغير معقول إذا أراد المرء أن يبحث فيه عن التطابق السيكولوجي مع الواقع.هنا ملك عظيم قوي يقيم مسابقة في البلاغة بين بناته حول من منهن تعبّر عن حبها له خيرا من أختها، ويجعل تقسيم المملكة رهنا، بالنتيجة(..). أن العرض المطلعي في "الملك لير" عبثي، وضروري، كما هو عبثي وضروري وصول المليونيرة كلير زاخاناسيان وحاشيتها إلى بلدة "غولن" في مسرحية "زيارة السيدة العجوز" لدورينمات، ومعها زوج جديد، وزوج من الخصيان، ونعش اسود، ونمر في قفص، فالعرض في "الملك لير" يرينا عالما في طريقه إلى الانهيار»[3].

وفي مكان آخر يتحدث (يان كوت) عن العرض المطلق ـ الاستهلال ـ في "أنطوني وكليوباترا" بقوله «انه أروع العروض حتى في مسرحيات شكسبير، وهو قصير جداً، لكنه يحوي كل شيء: الموضوع، الشخصيات، العالم الذي تعيش هذه فيه، وبعد المأساة»[4].

وفي المطلع الاستهلالي لهملت، في الموضوع ذاته، قسوة العالم المحيط بالمملكة، وقدرية الحلول التي تخرج بوادرها من داخل هذه المملكة، فإذا

المسار يتحدد بظهور الشبح، يكون الفعل قد ابتدأ قبل ذلك بكثير. وإخراج أيا من مسرحيات شكسبير بطريقة جديدة يستطيع أن يحول المطلع الاستهلالي فيها إلى فكرة جديدة. فالمطلع عماد الفن الإخراجي، والمفتاح الذي يدخلنا إلى المدرسة الفنية التي يقدمها المخرج لفهم المسرحية بطريقة غير الطريقة التي قدمت بها سابقاً. هي إذن قضية لا تحددها كلمات الاستهلال فقط، بل تحددها رؤية الإخراج والتمثيل وفلسفة العصر. ولذلك فالاستهلال في المسرحية يتبع الإخراج والفلسفة والرؤية المعاصرة، وفي ضوء ذلك لا يوجد في المسرحية المخرجة إلا المخرج. أما الكلمات، الحوارات فقد كتبت لتقرأ.

مسرح آبسن

في المسرحيات التي أعقبت المرحلة الاليزابيثية، وبخاصة آبسن، حيث بروز الواقعية تياراً نقدياً وفلسفياً نجد الاستهلال ينهل من معين المجتمع المعاصر، ويحاكي أفعالاً بشرية فيها مختلف النزوعات اليومية. لقد صيرت الواقعية في أول أمرها، وبخاصة الفهم الطبيعي لها، مجريات الحياة الاقتصادية والسياسية للمجتمع وهي في حال صراع مستمر، وما البشر إلا ممثلون لهذه الصراعات. «فكان هدف آبسن هو إيجاد مجتمع يضمن أكبر فرصة ممكنة لحرية نشوء الفرد (..) وكان يميل إلى هدم رذائل عصره كلها وعلى رأسها النفاق بين الرئيس والمرؤوس.. النفاق الذي يستتر وراءه الحكام لكي يخدعوا الشعوب»[5]. وهكذا يصور آبسن المجتمع في مسرحيته "عدو الشعب" حين يفتتحها بأسلوبية أقرب إلى الطبيعة منها إلى الرومانسية. فالمدخل هنا يهيئ أذهان المشاهد إلى أن الأمور لم تكن نفاقاً في نفاق، وأن هذا المحور المنفعي سوف يتسع ليشمل المظاهر العامة. أن الروح النقدية المتسمة بشيء من السخرية المبطنة هي الطريقة التي عالج بها آبسن مجتمعه. وفي مسرحيته "أعمدة المجتمع" يسخر آبسن من طائفة

الأعيان في المدن النرويجية الصغيرة «الذين يتحكمون في مصائر هذه المدن والسيطرة على شؤونها الاقتصادية ونفوذهم..»[6]. وفي مسرحية "بيت الدمية" التي تعد آية من آيات الفن المسرحي، يعرض فيها قضية المرأة ومطالبتها بالمساواة الكاملة في الحقوق مع الرجل.

وغالباً ما يبدأ آبسن مسرحيته باستهلال مشهدي تصويري، فالستارة تفتح على مكان مشغول بالحركة، وقد يستغرق هذا وقتاً ليس قصيراً. ففي مسرحية "أعمدة المجتمع" نلاحظ أن للمناظر دوراً مهماً فهو يصورها في حال حركة أناس تعمل مما يعطي انطباعاً عاماً لأهمية المشهد الواقعي في بناء المسرحية ككل. وبعد ذلك يبدأ باستهلاله الحواري من داخل هذه الحركة المبتدئة والمتطورة إلى لحظة الاحتدام الأولى.

في "حورية البحر" التي يتنازع فيها مذهبان: الواقعية والرمزية: حيث البحر هو الرمز والأرض هي الواقع، نجد شخصيات المسرحية «تركز موضوعها حول الأحلام الخادعة التي تحجب الواقع الحي بألوان مختلفة من الخداع الاجتماعي والنفسي»[7] واستهلالها يبدأ من لحظة تفجر حب بين البطلين حينما يدعوها للعيش خارج محيطها المائي. إن نغمة الحكاية الشعبية تسيطر على استهلال من هذا النوع، لأن موضوعها الرمزي يقود آبسن إلى بداية مشبعة بالخيال.

مسرح برشت

في المسرح الملحمي عند برشت نجد الاستهلال يبنى بطريقة جديدة، لقد جرى تحول جذري على القواعد الأرسطية المعروفة وضرب برشت العديد من وحدات المسرح القديمة، وحاول أن يشيد كيان مسرحياته على شيء من التتابع المشهدي المجزأ، الذي عد فيما بعد ببناء اللوحات، ويمثل هذا البناء الذي هو أقرب إلى الملحمة والرواية الواقعية التجريبية نجد الاستهلال فيه موزعاً على كل مشاهد المسرحية، وفي الوقت نفسه تكون

المشاهد الأولى هي استهلالات كبيرة. ويعود سبب هذا التحول في المطالع إلى أن منهج برشت الواقعي الاشتراكي كان مبنياً على فهم خاص للمسرح، يعتمد الحوادث المروية وليست الجارية ويرى أن المتفرج مشاهد فاعل وله موقف، ويقظ، لا يستطيع أن يكون حيادياً، بل لا بد له موقف وقرار، وأن تعطى المسرحية الملحمية انطباعاً عن صورة كلية للعالم وليست مجزأة أو محددة، فالحدث يبنى بناءً قصصياً، مما يعني أن على المتفرج أن يتطلع إلى الأحداث الكامنة وراء الحوادث المروية أمامه. فالمشاهد والممثل ليسا إلا الإنسان في لحظة اختبار، ولذلك فهو يتغير ويتطور وينمو وأنه يسهم من موقعه في تحديد مجرى الأحداث فالإنسان فاعل له أرادته في التنفيذ، ولذلك يتبع بناء المسرحية بناء التركيب الاجتماعي، أي أن المشاهد ذات بنية داخلية متكاملة وأن كل مشهد له خصوصيته الذاتية، فالمسرح الملحمي تركيبي وليس تدريجياً، والتركيبية تعني أن لا شيء يجري باستقامة واحدة، وإنما بخطوط متعرجة ومنحنية ودائرية، والفعل فيها لا يظهر دفعة واحدة، وإنما يتسرب في أوضاع عديدة لذلك فهو - أي الفعل - يسهم في تطوير الفاعلية الاجتماعية لأن الإنسان في المسرح الملحمي يخضع إلى تطور المجتمع ككل، وليس لوجود مفكك، فالتفكير يحدد الوجود ويعنيه. ولعل القفزة الفكرية الكبيرة للمسرح الملحمي، هي ما أتى به برشت في مفهوم التغريب، أي إحداث الأثر في نفس المشاهد مع إدراكه بأن ما نشاهده هو غريب عنا.

يعيد برشت في استهلال مسرحياته إلى المغني الشعبي سمة العمومية، فهو راوٍ ومتحدث وممثل وشاهد على ما يحدث. وهذه السمة هي التي طورت مفهوم الحوار في الاستهلال من مجرد كلام يوحي بما سوف يحدث إلى كلام مغنّى يروي ما يحدث، وبذلك انتقل الاستهلال من مجرد تضمين الفكرة الأساس فيه إلى كشف مستمر لحلقات هذه الفكرة. لقد اكتسب الاستهلال عند برشت طاقة شعرية من خلال طريقة التقديم للفكرة، فالعرض لم يقدم لنا الفكرة بطريقة تقال لنا؛ بل بطرقة تقول

من خلالها، والطريقة الشعرية تحوّل المألوف اليومي إلى حدث بمصاف القضايا الكبرى، إلا أن موقعها دائماً من داخل التركيبة الاجتماعية الواسعة، أي من خلال فعل الصراع الجدلي بين الطبقات الاجتماعية. ويحدد هذا المفهوم البعيد عن ثنائية الخير والشر، الأسود والأبيض.. الخ، طبيعة الدراما الملحمية، وأن كل موقع من مواقعها يحمل جدله، أو نقيضه، وانه ايضا في حال صراع داخلي، شأنه بذلك شأن الحياة الاجتماعية، فالتطور لا يتم إلا من خلال بناء جدلي مستمر.. والاستهلال في مثل هذا الفهم بدأ يوضح لنا ومنذ البداية اننا بإزاء حال تعرض أمامنا لنشاهدها ومن ثم لنتغير من خلالها، أو لنثير الأسئلة على ما يجري، لذلك توجه جزء من اكتمال الفكرة إلى عقل المشاهد وخصائص المرحلة التي يشخصها الحدث.

وعموما لن تجد مسرحية من دون استهلال، ولن تجد مسرحية باستهلال مكثف قصير - إلا في مسرحيات الفصل الواحد - وخلال تطوره نجده كما يقول ميليت وبنتلي «كان الإغريق يكتفون أحياناً باستهلال مسرحياتهم بمنولوج مسرحي وهذا - في أسوء حالاته - تلخيص عابر للحوادث التي سبقت بداية الفعل الممثل»[٨] اما في المسرح الأليزابيثي، وبخاصة عند الرومانسيين «أنهم لم ينظروا إلى مشكلة التمهيد نظرة جدية خالصة، إذ كانت أية بداية تصلح للشروع في بناء سلسلة الحوادث المعقدة»[٩]. إلا ان الاهتمام تزايد في بداية عصر النهضة بالتمهيد أو الاستهلال، ويعزو اعتقاد سبب هذا الاهتمام إلى أن الكتاب بدءوا يعيدون النظر بكل عناصر البناء الفني. وبدت المسرحية تخضع للصنعة الفنية التي دأبت الثقافة يوم ذاك على الاهتمام بها.

المسرحية الحديثة

أما المسرحية الحديثة فقد مالت بشكل عام إلى تبسيط التمهيد «فانصب الاهتمام على أقل الوسائل بهرجةً وزخرفة في نقل المعلومات

اللازمة إلى الجمهور»[10].

في دراما اللامعقول، جرى تغير جذري على الاستهلال فيها، مثلما جرى تغيير شامل على عناصر البناء المسرحي القديم. فدراما اللامعقول اختزلت الفكر والطرائق الفنية القديمة، فحاولت أن تبدلها بطرق فنية جديدة، لأن هدفهم تقديم رؤية جديدة للعالم، هي غير الرؤية العقلية السابقة. فسيطر الحلم على الواقع، والمخيلة الغريبة على مجريات الأحداث، وبرز الماضي شبحاً يحاكم الحاضر، وتقولب الإنسان ضمن الأشياء، وبدا محاصراً حتى من افعاله، بل ان هذه الأفعال تتحول إلى إشكالات مجسده كما في العديد من مسرحيات اللامعقول، "كاميديا" و"في انتظار جودو" و"الأستاذ تاران" و"المغنية الصلعاء". فدراما اللامعقول «قصد بها في الدرجة الأولى ان تنقل صورة شعرية أو نمطاً معقداً من الصور الشعرية، وهي فوق هذا كله شكل شعري. فالفكر القصصي أو الاستطرادي يسير بنهج جدلي ومن ثم يجب ان يفضي إلى نتيجة أو رسالة ختامية، ومن هنا كان ديناميكياً ويسير طبقاً لخط محدد من التطور. أما الشعر فيهتم قبل كل شيء بنقل فكرته الأساسية أو بالجو أو بكيفية الوجود»[11].

هذا الجو، وهذه الكيفية الناقلة للوجود، هي الطريقة التي اعتمدها مسرح اللامعقول، فالشعر فيه ليس لغة، بل ثوره ضد أنماط اللغة المسرحية القديمة . لا ننسى أن ظهور اللامعقول كان مصاحباً للموجة الألسنية التي تعتمد اللغة أساساً في تحليلاتها . لذلك فمسرح اللامعقول لا منطقي لعالم لا منطقي أيضاً، فبدا وكأنه منطقي، إذ لا بداية ولانهاية ولا وسط لأي حدث، بل فعل ديناميكي متوثب إلى الخلف وإلى الأمام. والاستهلال في مثل هذا البناء لا معنى له، لأنه لا يعتمد حكاية أو قصة، أو بناءً عقلياً أو تأملاً صرفاً، وإنما هو تداخل شعري في كل الأجزاء، وكأنها لا أجزاء. حقيقة اننا لم نفهم مسرح اللامعقول جيداً في شرقنا العربي، لما ووجه به من نقد سياسي في اغلبه، إلا أنه ثورة حقيقية على النمطية التي غطت الثقافة الغربية. وما يؤخذ على مسرح اللامعقول هو إلغاؤه الإنسان الاجتماعي، ومهماته الفكرية والعلم المحيط بنا، وتخليه عن قضايا السلم والتنمية ومشكلات الفكر والاقتصاد، وتحوله إلى صرخة حادة بوجه الوجود كله. لكن هذه الظاهرة الفنية وهي تعايش فترة مضطربة من حياة المجتمع الرأسمالي، تخلخلت بنيتها بما يمكن عده استثماراً لاتجاهاته المحايدة مع الإنسان.

وما دامت دراما اللامعقول هكذا، فالمشاهد قد الفي أو حوصر بما يقدم له. وليس من مشاهد يذهب ليرى قضيه اجتماعية بقدر ما يرى تفكيكاً لإنسانيته. ومع ذلك كانت عروضها وتشاهد وتنتقد وتعرضها الصحف ويتناولها النقد وتطبع عنها الدراسات.

خصائص الاستهلال الجيد في المسرح

١ . مبدأ التشويق، وهو أحد اهم عناصر الاستهلال، وبالرغم من انه مختلف من مسرحية لأخرى، ومن اتجاه فني لاتجاه آخر، إلا أنه «الحقيقة التي تضم العلاقة كلها بين المسرحية والجمهور».

وعناصر التشويق أربعه هي:

أ . الإصغاء.

ب . حب الاستطلاع.

ج . الإحساس بالعطف أو بالنفور.

د . الترقب.

ولا يتم التشويق إلا عندما يلجأ الكاتب إلى مخاطبة المشاعر القوية عند الجمهور.

٢ . مشكل المسرحية. وهو العنصر الثاني في الاستهلال الناجح، والمشكل ينشأ من علاقة بين طرفين أ، ب، أو اكثر، وقد تتعدد أنواع الصراعات التي يثيرها هذا المشكل. «ووظيفة الاستهلال هي تبيان المشكلة التي تعالجها المسرحية بشكل واضح سواء اكانت هذه المشكلة هي

تحقيق غاية بعد صراع قوتين متعارضتين داخليتين أو خارجيتين أم نتيجة لعمل ما. (..) فالتمهيد يجب أن يثير أيضا مشاعرنا نحو بعض الشخصيات الرئيسة في المسرحية سواء أكانت هذه المشاعر حباً أو بغضاً»[١٢].

٣ ـ الإيماء، وهو من الوظائف المهمة للاستهلال، ويقال عنه أيضا الإنذار بقرب وقوع شيء ما. ومحتواه أن يزرع الكاتب في استهلاله بذوراً لكي يومئ بها لاحقاً لأحداث ستقع، كما أن «ظيفة الإيماء تشمل تأكيد الأفكار أو المفاهيم التي تشبه النبوءات والتي تؤكدها تطور المسرحية»[١٣].

وخلال تاريخ المسرح نجد الإيماء في كل أنواع المسرحيات الكلاسيكية والحديثة. «الإيماء مهما كان نوعه هو إحدى الحيل التي يمكن أن تعطي لبناء المسرحية النامية أثر التماسك»[١٤].

المسرح العربي

لم يول المسرح العربي الاستهلال أهمية خاصة لكنه متشابه إلى حد ما مع المسرح العالمي، وإن كان يختلف عنه بعض الشيء. وقارئ مسرحيات شوقي الشعرية، أو مسرحيات توفيق الحكيم لا يجد فيها للاستهلال ما يجده في المسرح الأوربي، ذلك لأن الكتاب العرب، لا يفرقون بين البداية والاستهلال، فمسرحية "عنترة" لشوقي نجد البداية فيها ليست إلا شكوى عنترة من الوحدة والشوق إلى عبلة، وما يتحمله من جراء ذلك.. وبداية كهذه وأن كانت من صلب الموضوع، إلا أنها لا تلخص موضوع المسرحية، وهو الصراع بين قيم البداوة وقيم الفروسية وأن الشجاعة تفرض حقوقها حتى ولو كان صاحبها عبداً أسود.

إلا أن ذلك لا يقطع الصلة الحقيقية بين ابتداء الفعل وانتهائه، فالبداية ترتبط بما آل إليه مصير العاشقين، وكيف أنهما وجدا بحبهما ما افترقت عليه القبائل، لكني أقول أن البنية الحكائية كانت وراء السياق التركيبي لأية مسرحية عربية، وما البداية، إلا «كان يا ما كان.. كان في قديم الزمان..» وقد تحولت إلى حوارات، ومناجات ذاتية، وأقوال يقولها الراوي على أسماع الجمهور.

إن البناء العقلي الصارم المفردات، غالباً ما يحيل الكتابة الإبداعية إلى شروط للعلاقة بين الذهن والوقائع، وكاتبنا المسرحي بالذات، الذي اتخذ المحاورة ميداناً ـ على غير عادته الثقافية حينما عوض بالشعر عن كل الثقافة ـ جعل من عقله منسقاً بين المتحاورين، ووزع الحب على الجميع، حتى لم يعد من أحد يكره أو يحب، ولما وجد أن فن المحاورة يحتاج إلى طريقة للقول لم يجد إلا أسلوبية السرد الحكائي، وهكذا بنى موجات تركيبته الذهنية في المسرح، حتى ولو كانت مسرحياته تحاكي أحدث موجات التجديد في أوربا، فالبداية ليست إلا البداية النثرية المعروفة، أما أنها تصبح فناً استهلالياً كما عرفه الغربيون فتلك مسألة أخرى. لقد تشبع سعد الله ونوس وهو من الكتاب المجيدين بتراث الأمة الشعبي، وبأشكاله اليومية المألوفة، فنقل إليها طريقة الحكواتي في المقاهي بأسلوبية معاصرة، "المملوك جابر" أو نقل إلينا البرشتية في التقديم مع منهجية تسجيلية في بقدر ما تنصب على تركيبة الفعل الدرامي. ومع أن ونوس يجيد التفاعل مع الحدث الاجتماعي والسياسي "حفلة سمر".. كانت محاولاته التجديدية لا تنصب على الاستهلال المتكامل الذي يربط بين حدثه ومستويات الواقع العربي، فإن كتّاباً من أمثال قاسم محمد، يوسف العاني، عادل كاظم، في العراق، محمود دياب، نعمان عاشور.. في مصر، قد وظفوا إمكانية الحداثة في المسرح باتجاه إعادة الموازنة إلى الإنسان العربي من خلال ترسيخ كيانه ووجوده في مراحل تبدو أنها موجهة سياسياً لزعزعته وإلغائه. هذه المهمة السياسية والجذرية المحتوى، كانت تفرض ألواناً من التعامل مع الواقع الحاد والمتسارع الانهيار، حتى أن الفكرة الواحدة تجدها موزعة بين كتاب المشرق العربي ومغربه، وما المسرح الاحتفالي، أو مسرح الفرجة، أو مسرح القهوة إلا مظاهر خارجية لفاعلية واحدة.

في مسرحية قاسم محمد "بغداد الأزل بين الجد والهزل" يستخدم الراوي ليحكي لنا ما يدور في أسواق بغداد أيام زمان، وفي روايته هذه يلقي قاسم محمد البذرات الأولى لأفكار مسرحيته، فتحدث عن سوق الوفرة والفاقة، سوق العواطف والمواقف، سوق الحكايات الشعبية والأشعار، سوق العيارين والثوار وأزلام السلطة والعيون.

وفي مسرحية "المتنبي" لعادل كاظم، يبتدئها بالراوي أيضا وقد توزع على عدة أصوات شعرية تقرأ للمتنبي شعره. ويركز المفتتح الذي يسبق العرض التشخيص للمتنبي على قيمة المتنبي الإنسان والشاعر معاً:

ودع كل صوت غير صوتي فانني

انا الطائر المحكيُ والآخر الصدى

وما المسرحية إلا تفسير وتجسيد لمعنى هذا البيت الجميل.

ويبدأ يوسف العاني مسرحيته الشهيرة" المفتاح" بدخول الراوي ينبئ الجمهور أن لدينا "حكاية حلوة محناية" ثم يسرد بإطار الأغنية حكاية شعبية، هي حكاية البحث عن الأمل. ويبتدئ الاستهلال لهذه المسرحية، اي يسبقها منبأ لنا عن الخطوط العريضة التي ستسير المسرحية عليها.

ويمثل هذه البدايات الناضجة، ابتدأ الفن المسرحي عندنا يأخذ طريقه نحو البناء الدرامي الناضج بعدما كانت بدايات المسرحيات عندنا، ليست إلا مفتتح اعتيادي لا قيمة فكرية له ولا بناء.

الهوامش

١ ـ فن الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي ص٣٢.

٢ ـ الشعر الإغريقي. عالم المعرفة ع٧٧. د. احمد عثمان ص١٩٩.

٣ ـ شكسبير معاصرنا. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. تأليف يان كوت. منشورات دار الرشيد للنشر ص١٥٣.

٤ ـ م. ن.

٥ ـ مسرحية عدو الشعب ص٦.

٦ ـ مسرحية أعمدة المجتمع ص٢٧.

٧ ـ مسرحية حورية البحرص٢٥.

٨ ـ فن المسرحية. فروب. ميليت وجيرالد ايدس بنتلي. ترجمة صدقي خطاب. منشورات دار الثقافة، بيروت من ص٣٩٨ ـ ص٤٠٧.

٩ ـ م. ن.

١٠ ـ م. ن.

١١ ـ دراما اللا معقول. مارتن آسلن. ترجمة صدقي الله خطاب، ص١١.

١٢ ـ فن المسرحية ص٤٠٨.

١٣ ـ فن المسرحية ص٤١٤.

١٤ ـ فن المسرحية ص٤١٥.

الاستهلال السردي في الحكاية الشعبية

١ ـ ألف ليلة وليلة:

في "ألف ليلة وليلة" استهلالان متميزان: الأول ما تبتدئ به كل ليلة من الليالي، والثاني ما تبتدئ به كل حكاية من حكايات الليالي. ولكل منهما قالب فني متميز وخصوصية أسلوبية مختلفة. فالأول (أي الليالي) لاستهلالها صيغة سردية واحدة متكررة هي "قالت بلغني أيها الملك السعيد أن.."، أما الثاني، استهلال الحكاية، فله قالب فني متميز، وخصوصية أسلوبية مختلفة عن السابقة، هي "أعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.." أو "وحكي أيها الملك السعيد أن.." أو "ومما يحكى انه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.."، وهناك استهلالات أخرى لا تخرج عن هذه الثلاثة التي تتداخل مفرداتها وما دام عدد الليالي أكثر من عدد الحكايات فإن استهلالات الليالي هي من وضع الراوي أو الكاتب.

استهلالات الحكاية الشعبية القديمة:

يميل الاستهلال في الحكاية إلى التركيز المحدد بكلمات، وفي الأغلب جرى العرف الفني أن يكرر القاص بعض الكلمات مثل "كان يا ما كان" أو غيرها. وتجسد هذه الاستهلالات وضعاً زمنياً متداخلا بين الماضي، زمن الحكاية، والحاضر زمن روايتها. فعبارة سالف الأوان (أو سالف العصر والأوان، أو كان في قديم الزمان، أو يحكى أن.. الخ من الاستهلالات المتعارف عليها) تحولت إلى سمة بنائية لها واقعها الخاص، فهي لا تقال عن قصة أو حكاية معاصرة، ولا تتحدث عن مجتمع معاش الآن ولا عن أحداث يمكن أن تتكرر بحرفيتها، لذلك بدا الماضي أكثر حضوراً من الحاضر، وظهر ثمة عمق

فلسفي، فالأوائل هم صناع الحاضر، والإنسان مهما أوتي من تجربة وخبرة، فأفكاره وأوضاعه محكومة بما مضى من الأيام. ولعل البعد الديني، وقوة الكلمات المقدسة وعظمة الأفكار الأولى في حياة البشرية هي وراء هذا التكرار الفاعل في المخيلة والأسلوب. وعبارة "كان يا ما كان" لا تعني إلا الاستمرارية الحية في الذاكرة والحياة، فقد يكون لأثر الفعل الناقص إمكانية التكملة المستمرة المصاغة من حياة الشعوب، وقد يوحي الفعل الناقص "كان" باستحالة احتواء فعل الحكي على شيء متكامل، لذلك يبقى الإنسان مشدوداً إلى ما يكمل تجارب الأولين. وتحمل العبارة الاستهلالية الفعل الدائري للسرد. ف "كان يا ما كان" لا تبتدئ ببداية تاريخية معروفة، وإنما تنفتح على زمن لا محدود. لذلك ينطلق السارد من نقطة لا ابتداء لها، قد تشترك في صياغتها عدة مجتمعات وعدة شعوب. وهكذا ففن الحكاية الشعبية فن عالمي النزعة، محلي الصورة، يتداخل فيها الفرد بالمجموع، وتتضح عبر مسارها قوة الصوت الجماعي في التأليف. في حين أن استهلالات الحكاية هي من النمط المألوف والشعبي الذي لازم العديد من حكايات الشعوب.

استهلال الليالي:

"قالت بلغني أيها الملك السعيد أن.." وللتفصيل، فكل كلمة في هذا الاستهلال لها موقع خاص من الليلة: "قالت"، وتعود إلى الراوي قبل التدوين أو خلاله، أي هو ناقل الحكاية من المرحلة الشفوية إلى المرحلة التدوينية حيث سجلها لنا وحافظ على كيانها. والراوي هو كل الرواة الشفويين الذين سبقوه. فهو الذي يقول أو يبتدئ ب(قالت) ويقصد بذلك الرواية الأساس "شهرزاد". أما عبارة "بلغني أيها الملك السعيد أن.." فهي تخص شهرزاد التي تروي لشهريار، الحكايات، و"بلغني" هذه منفتحة على زمن قديم، أي الزمن الفعلي للسرد الحكائي، وهو زمن غائر في الماضي. وشهرزاد تقص الآن حكايات للملك، أي أنها تسرد وتشارك في فعل الحكي، وعليها أن تقنعه بما تقصه وتحكيه وإلا فالموت ينتظرها. ففعل

الإقناع يوازي فعل الحياة وفعل اللا اقتناع يوازي فعل الموت. لذلك تكون شهرزاد متحدية شهريار بالحكي المقنع. وما دامت الحياة هي هدف الليالي، فزمن الحكي هو الزمن المعاش بكل تفاصيله. ولأنه زمن معاش وحيّ نجد كاتب الحكايات، يفتحه على أحداث معاصرة زمن الدولة الإسلامية ومن حيوات الشعوب القريبة، ويضمنها وقائع المعارك من التي حدثت كوقائع تاريخية معروفة. ثم يستمر فعل الحكي حتى يصلنا نحن، نقرأ الليالي الآن فنجد فيها بعضاً من قيم معاصرة، فنستثمرها في مسرحية وفيلم وباليه وقصة ورواية ولوحة فنية وأنشودة وتمثيلية، فإذا بزمن الحكي ما يزال مستمراً فنياً. ولذلك يمكن عدّ القراء المعاصرين لليالي رواة أيضاً.

اما "آن" التي ترد في نهاية الاستهلال فهي دلالة على جسد الحكاية وهي انتقاله وتقاطع في بيت الحكاية أو نقلة تمكن الرواية من تقسيم جسد الحكاية إلى مقطّعات تلائم زمن الحكي. أما استهلال الحكاية "يحكى أيها الملك السعيد انه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.." فنجد فيه كل كلمة أو جملة قد اختصت بنوع من الحكي. وعبارة "يحكى أيها الملك السعيد أنه.." خاصة بشهرزاد، وتقولها في بداية كل حكاية، فهي الأساس الذي يولد الاستهلال الثاني المبتدئ بـ "بلغني" والشخص المخاطب هو كل القراء وقد مثّلهم الملك السعيد.. وعبارة" كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.." تشكل لازمة أسلوبية تجعل من فعل القص فعلا كونيا شاملا يجمع في داخله أحداث شعوب عديدة، ويتصل مثل الاستهلال بالحكاية أكثر من الاستهلال السابق، فهو المدخل الطبيعي لها لأنه يستخدم أفعالا تقود السامع إلى الماضي، وبالتالي يحوي كل فعل القص الداخلي تحت عباءته.

٢ ـ الحكاية الشعبية العراقية

تبتدئ الحكاية الشعبية العراقية باستهلالات عدة منها: كان ياما

كان وعلى الله التكلان /يحكى أنه في قديم الزمان/ كان ما كان والله ينصر السلطان/كان ما كان ولله الإذعان/ كان في قديم الزمان/ كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ يحكى أنه كان في الأزمان الغابرة/ قيل أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ كان لرجل/ خرج الشواك يوماً/ خرج الإسكندر/ كان لصياد زوجة/ كان الملك راعٍ يرعى له الغنم/ يحكى عن صديقين.

وعموماً، فاستهلال الحكاية الشعبية العراقية لا يختلف كثيراً عن استهلال الحكاية في "الف ليلة وليلة"، ولا عن استهلالات الحكايات الشعبية العربية إلا في بعض المفردات المصرية بالنسبة للحكايات المصرية وبعض المفردات المحلية المؤدية الفرض ذاته لكل حكاية بالنسبة للحكايات السودانية. إلا أن جملة ملاحظات أسلوبية يمكن تسجيلها في استهلال الحكاية الشعبية العراقية منها:

١ ـ إن الاستهلال لم يثبت على تركيبة واحدة وإن كان يؤدي المهمة ذاتها في كل حكاية. فاختلاف الكلمات يعكس اختلافاً في الأزمنة، مما يعني تعدداً في الرواة وفي أزمنة الحكي. كما لم يشهد أي استهلال ما هو متعارف عليه بالبسملة أو الصلاة والسلام على النبي أو أحد الأولياء.

٢ ـ تعكس بعض استهلالات الحكاية طابع الخضوع والاستكانة للسلطان من خلال الدعوة له بطول العمر، مما يعكس أن للاستهلال وظيفة اجتماعية أخرى هي غير الوظيفة البنائية في الحكاية.

٣ ـ محاولة بعض الاستهلالات البقاء ضمن الزمن الماضي، أو أن ما سوف يأتي من فعل الحكي قديم جداً من خلال عبارتي "سالف العصر والأوان" و"الأزمان الغابرة"، موحياً بتاريخ قديم وأن ما يروى الآن من الحكي للحدث ما هو إلا تكرار للطريقة التي حدث فيها. ويعكس هذا الفهم الطابع الفلسفي لمفهوم فعل الحكي نفسه من أن العالم ثابت القيم وغير متغير، وأنه استقر منذ القدم على أفعال وأحداث، وما يروى الآن كان قد حدث قبل الآن. بل وكان ممتداً في التاريخ مما يجعل السامع

معتقداً أن التاريخ واحد، والقديم منه والحديث يلتقيان معاً في الحوادث، والاستمرارية التي نعيشها تعني الثبات على القيم القديمة، والأبطال السابقين الذين تحكي عنهم الحكاية ليسوا إلا نماذج مختارة، مصطفاة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وهم وإن كانوا بشراً لكنهم ذوو صفات فوق بشرية، لذلك لا يمكن تكرار تلك الأفعال وما علينا الآن، إلا أن نعيدها حكايات لنسيِّر بها حياتنا المعاصرة.

٤ ـ وفي ضوء ذلك جاءت بعض الاستهلالات مبتدئة بفعل مضارع (يحكى، يقال..) وهي قليلة موحية أن تداخل أفعال الحاضر مع الماضي يمكن أن يعطي ديمومة أسلوبية للحكاية.

٥ ـ ومن خلال تداخل الأفعال، تجري تداخلات فكرية أخرى منها الدعوة لله وللسلطان معا.. مما يعكس أن الحال الاجتماعية والسياسية قد فرضت أسلوبها على الاستهلال.

٦ ـ يلاحظ أن استهلالات الحكاية الشعبية العراقية قريبة في بعض وجوهها من استهلالات قصص الرؤيا التي ثبَّتها الدكتور عبد الإله أحمد في كتابه "نشأة القصة العراقية" وعدَّها باكورة الوعي بالفن القصصي، وقصص الرؤيا تجمع بين المقامة والحكاية والمقالة الصحفية الوعظية، كذلك اختص لها أسلوب معين وقربت استهلالاتها من استهلالات الحكاية ما لم تكن قد تولدت منها.

٣ ـ الاستهلال والوظائف

سواء أكانت البداية الاستهلالية لحكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة" أو لحكاية شعبية عراقية أو عربية، مختلفة فهي واحدة من حيث الوظيفة الفنية التي تؤديها للحكاية.. ويكاد معظم الباحثين في هذا المجال يؤكدون على أن البداية الاستهلالية ليست إلا مفتاحاً شعبياً لما يأتي من أحداث. وقد جرى العرف أن مثل هذه البداية لا تتلاءم إلا وفن الحكي الشفاهي، وأنها لازمت هذا النوع من الفن لملاءمته العقلية الشعبية المشبعة بالغيبية والمجهولية، وإسناد كل الحوادث إلى قدرية مرسومة. فالبداية إذن

جزء من تركيبة لا شعورية وشعورية في آن واحد لنوع من التفكير البدائي بالأشياء والمجتمع.

فالدكتورة نبيلة إبراهيم تؤكد أن البداية الاستهلالية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية. والوظائف التمهيدية ليست إلا البدايات الفعلية للحكاية[1]، وتلك التي حددها "بروب" بمغادرة أحد أفراد الأسرة مسكنه. والمغادرة هنا أما موت أو سفر أو إبعاد، أو رحيل موقت أو خروج موقت لقضاء عمل، أو اختلال توازن للوضع فيضطر البطل لأن يخرج لكي يعود التوازن إلى حاله (..) هذه الوظيفة التمهيدية لا يمكنها أن تحدث إلا بعد أن يُهيأ السامع لها، وتهيئة السامع لا بد أن تكون باستهلال متكرر.. ولذلك لم يدرس فلاديمير بروب الاستهلال في أية حكاية من الحكايات التي تناولها وإنما تجاوزها إلى الوظائف معتقداً، أو هكذا يخيل إليّ، أن الاستهلال هذا من وضع الراوي أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس أو من الوظائف.

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيتحدث عن الاستهلال حديثاً ناضجاً عندما يربطه بالنهاية. يقول: في كل القصص الشعبي العالمي تؤدي بداية الحكاية ونهايتها (..) وظيفةً فنية لها أهميتها من الناحيتين المعمارية والمعنوية(..) فعلى أساس البداية تتوالى الأحداث وتتراكم، ثم تأتي النهاية فتكون تتويجا لهذه الأحداث.. وفيما يختص بالبداية أن أبرز ظاهرة يمكن ملاحظتها هي ظاهرة التعميم والتجهيل، والمقصود هو أن الحكاية الشعبية ذات الطابع الخرافي تتجنب تحديد الزمان والمكان اللذين يصنعان الإطار العام للأحداث[2].

ولك بعد ذلك أن تجد السبيل إلى جسد الحكاية، ما إذا كان الاستهلال قد تداخل في بنيتها أم لا.. ولنا في هذا الصدد رأي هو أن استهلالات الحكاية بأنواعها وظيفة اجتماعية خاصة بالراوي والسامع بالعرف التقليدي لفن القص الشفوي أكثر منها صلة ببنية الحكاية كما هو شأن بقية الأنواع والفنون.

الهوامش

١ ـ قصصنا الشعبي: الدكتورة نبيلة إبراهيم، دار العودة ـ بيروت.

٢ ـ القصص الشعبي في السودان ـ دراسة في قضية الحكاية ووظيفتها ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد.

الفصل الثاني

البنية الغنائية والنص المركب في الشعر الحديث

الحديث عن الشعر الحر ليس سهلاً، فهو من التعقيد والتنوع ما تعجز عنه أية دراسة نقدية، مهما كان منهجها أو محتواها. فكيف بنا ونحن نتناول عنصراً مهملاً من قبل الشعراء، قبل النقاد، الا وهو استهلال القصيدة الحديثة؟. ومع ذلك فمحاولتنا هذه لا تعدو أن تكون إلا بداية لنا قبل الشعر والشعراء. ونعني بالبداية هنا، الكيفية التي نقرأ بها القصيدة الحديثة بعدما قصرت القراءات الأخرى عن استيعابها[1].

والسؤال الابتداء في هذا الموضوع، هو: هل تطور استهلال القصيدة الحديثة عن استهلال القصيدة العمودية؟ أم أنه تطور عنها، وعن فنون أخرى؟! وللإجابة عن التساؤل تكمن في النماذج التي سنختارها للتحليل.

في اعتقادنا أن الشعر من أكثر الفنون الأدبية عرضة للتحولات البنائية، كنوع مستقل له خصوصيته سواء أكان في القصيدة الغنائية، أم في القصيدة الدرامية، لكنه عندما يدخل في نوع آخر، كالمسرحية أو الرواية، يتلبس لبوس النوع الأصل ثم يضفي من خصائصه عليه، ويحمل في الوقت نفسه بعض خصائص النوع الآخر، وعليه فنحن لا نعالج هنا المسرح الشعري، وإنما نعالج الشعر بمعناه المحدد تعريفاً ونوعاً، كما نعتقد جازمين أن الاستهلال في القصيدة الحديثة تبادل المواقع مع خصائص أخرى داخل القصيدة، تبعاً للتقديم والتأخير، ولا يخضع الاستهلال هنا لتسلسل الفكرة زمنياً، وإنما يخضع للحظة الشعورية التي يرى الشاعر فيها الابتداء.

والدخول إلى هذا الموضوع معقد، لاسيما وأن نظريات نقدية عديدة عالجت القصيدة الحديثة، وبخاصة الصورة ودور الكلمة الشعرية في إضفاء سمة الحداثة، وكيف أن الكلمة تحررت من المعنى القاموسي ومن الصياغة التقليدية، وكيف بنت علاقات جديدة مع الكلمات الأخرى،

اختلفت بها عن العلاقات السابقة عندما كانت ضمن سياق البيت الواحد كما في الشعر العربي القديم، وكيف أنها شحنت بطاقة تعبيرية جديدة عندما تحولت على يد الرومانسيين إلى علاقة خارجية ونفسية فاحتوت التبادلات وحملتها كما لو أنها تكشف عن علاقات دفينة بين الإنسان ومحيطه..

وأخيراً كيف أصبحت في الشعر العربي الحديث محوراً فاعلاً في التفعيلة عندما اقترنت بالنبرة العالية والنبرة الهادئة، حتى أنها تحولت في هذه الحال إلى صيغة مكانية للصوت. وضمن هذا السياق شحنت الكلمة بمعطيات العصر وثقافته وتحولاته العديدة، وقيم الشعر نفسه، فأصبحت مركزا للصورة. وعموما فالكلمة الشعرية الحديثة أكثر من معنى عندما يتخذها الشاعر مقياساً لأبعاد القيم الفكرية وقياساً للترابط بين الكلام «فلكل كلمة مع صاحبتها مقام» كما يقول البلاغيون العرب[2].

والكلمة في الشعر الحديث، وبخاصة في الاستهلال ما تزال تخضع لقوانين البلاغة القديمة للقصيدة الحديثة، فهي وأن كانت ترتبط بخصائص مختلفة عن أية كلمة في متن القصيدة، فهي:

أولاً، الكلمة المطلع، وغالباً ما تشحن بمناخ القصيدة كلها.

ثانياً، قيمة بلاغية كبرى، لأنها تمهد لما يأتي بعدها من كلام،

ثالثاً، ترتبط بعلاقات متعددة تسمح لأن تنزلق منها الفكرة إلى ما يأتي بعدها الذي بدوره سينفتح على فكرة أخرى دون أن يحدث خللاً ما في السياق الشعوري للقارئ، وهو ما يسميه البلاغيون بحسن التخلص.

رابعاً، أن تكون فصيحة حاملة لمعان تشف عن الظهور والإبانة.

خامساً، سهلة اللفظ واضحة المعنى، جيدة السبك، متلائمة الحروف، غير مستكرهة في السمع، ولا متكلفة في النطق، ولا مما نبذته العرب وعدلت عن ألفاظه البلغاء، وليست غريبة أو مخالفة ومتنافرة[3]، فكلام القزويني هذا نجده أكثر ملاءمة لما نريده بالقصيدة الحديثة.

وهذا ما اتفقت عليه البلاغة العربية بشأن الكلمة واللفظة، ولكن هل بقي منه الكثير في الشعر الحديث لاسيما بعد أن تجاوز تأثره بالشعر الأوروبي الحد الذي تسمح به البلاغة العربية به؟. لاشك أن الكلمة الشعرية اليوم هي غيرها بالأمس، فقد شحنت الكلمة الحديثة بمعايشة الواقع الاجتماعي والشعبي وعكست حالات يومية ومألوفة، وحولت النادر من الحياة إلى مشاع معروف.. والمعايشة التي نقصدها هنا ليست النثر، وإنما الشعبية بالمعنى المستقبلي لهذه الكلمة. وبذلك لم تعد الكلمة الشعرية اليوم تقاس بمقاييس الأمس دائماً، بل ولدت مقاييسها الحديثة، وشرعت مواقعها الجديدة بمشروعية التطور، فدخلت مواقع، خاصة بعد بروز التيار الرومانسي في الشعر ما كانت لتدخله لو اقتصر هذا التيار على الجنس فقط. لقد أضفى العصر من صفاته المتجددة على المفردة شحنات من التخيل والإيماء والرمز والغرابة والغموض، والعمق الدلالي، والترابط المعرفي مع غيرها في النص وفي خارج النص، فما كان منها إلا أن حملت هذه المستجدات على ما قاله البلاغيون العرب، لتظهر لنا كياناً مشبعاً بروح الشعر الكلي لتلقي على الشاعر مسؤولية مضاعفة لم يألفها شاعر العمود يوماً. كما أن بنية القصيدة الحديثة، التي استعارت بعض حروف هذه البنية من أشعار العالم وأفكاره، ومن تطورات الأجناس الأدبية وتفرعاتها، ومن خصوصية التجربة للشاعر وللمجتمع وللتراث، أصبحت بنية مركبة ومعقدة، تتداخل فيها الاستعارة بالمجاز، الرمز بالواقع، الفردية بالاجتماعية، الواقعية بالسحر، الواقع التاريخي بالميثولوجيا، التجربة الشخصية بالتجربة العالمية، فأصبح صوت الشاعر عاماً بالرغم من انه محلي الكلام والصورة. يقول اوستن وارين ورينيه ويلك في كتابهما "نظرية الأدب" «أن معنى الشعر يعتمد على السياق: فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات. والكلمات لا تكتفي بأن تكون لها معنى في شعرنا الحديث، وحيث الاختلاط بالمدارس والأنواع

الأدبية والأجناس هو السمة الغالبة، يصبح من الصعوبة التعامل مع الاستهلال بمعزل عن هذه الظاهرة، ومع ذلك نحاول هنا أن ندرسه:

١ ـ استهلالات القصيدة الغنائية

٢ ـ استهلالات القصيدة المركبة ـ الدرامية

فقط بل تثير معاني تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق ـ أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها[١]. فالكلمة لها قوة مسيطرة في الشعر الحديث، وتملك قدرة إشعاع تضيء بها بقية الكلمات الأضعف منها. والاستهلال جملة كلمات، أو كلمة واحدة لها ممن القوة مالا يوجد لغيرها، وتتحدى قوتها أية نوايا تجريبية للشاعر، أي لا يتعلق وجودها برغبات أو نيات خارجية للقصيدة كان تكون القصيدة تعبيراً عن حال، أو محاكاة لفعل، أو قولاً في مناسبة، أو تعويضاً عن خطابة ما، فالاستهلال في مثل هذه المواقع والأغراض يتخلى عن فعل وقوة الكلمة فيه وينسحب إلى فعل خارجي، قصصي أو انطباعي، حسي أو مباشر. فالكلمة في الاستهلال هي: الفعل الخلاق للروح الخالص حسب مفهومات هيغل، أو هي الفعل الخلاق للواقع الاجتماعي حسب مفهومات الواقعية الاشتراكية، وفي كلتا الحالين، تصبح للكلمة إيقاعاتها الخاصة وإيحائيتها الآتية بفعل حركاتها الخالصة حسب مفهومات ما لا رميه في الشعر.

في ضوء ما سبق لا نتعامل مع الاستهلال إلا بوصفه وحدة بنائية متكاملة سواء أكان حجمه كلمة واحدة أم أبياتاً عديدة، فالشاعر الجيد هو من يجيد الاستهلال المركز حتى ولو كان يكتب مسرحية شعرية.

وتسهيلاً للبحث نوزع بحث الاستهلال في القصيدة الغنائية على ثلاثة محاور رئيسة:

أ ـ استهلال القصيدة الغنائية ـ الذاتية.

ب ـ الاستهلالات القصيدة الغنائية المركبة.

ج ـ الاستهلالات القصيدة الغنائية الدرامية.

فالقصيدة الغنائية ـ الذاتية الموضوعية، والتي تعتمد انا الشاعر والموضوع على حد سواء من التجربة. فهي توازن بين عالمي الداخل والخارج، الذات والموضوع، التجربة والعالم. بينما القصيدة الغنائية ـ المركبة، والتي تعتمد الخارج كوحدة وقد اغتنت بالتاريخ، بالأسطورة، بالسياسة، بالأفكار الإنسانية دون أن تلغي كلياً دور ـ انا الشاعر ـ ولكن بحدود دون الفنان الخالق.

الدافع النقدي وراء هذا التوزيع هو العزل بين أنواع القصائد التي يقال عنها غنائية، فبعض الغنائيات ذاتية بحت، وأخرى تزاوج بين الذات والموضوع، والثالثة موضوعية بحت، ويعني هذا إبعاد التهمة النقدية الساذجة التي تقول بأن الشعر الغنائي كلهذاتي، وأنه لا يعايش مستويات الواقع ولا يعالج مشكلات اجتماعية.

أ ـ استهلال القصيدة الغنائية ـ الذاتية:

تتميز هذه القصائد، بكثافة أسلوبية مركزة، وبوضوح، وبشيء من الإبهام، أو التجربة الغائرة، ليس لها ماضٍ كبير، ولا أفق مستقبلي لأنها لا تحيا خارج حدود الذات وخصوصيتها. في شعرنا العراقي كثير من هذا اللون لاقترابه من البوح، والتلميح، والكثافة، وقد اقترب أحيانا من معنى البيت الواحد في القصيدة التقليدية. وخارج التأويل النقدي لا تجده إلا تجربة حقيقية تمتلك صدقها وقد أنثالت على الورق في لحظة زمنية تأمليه. فالقصائد هذه لا تحتاج إلى فترة تأمل طويلة، ولا إلى نعمّل في بنائها. كل ما فيها في لحظتها المتوهجة وما على الشاعر إلا أن يمسك هذا الوهج ليديمه وغالبا ما تكون استهلالات هذه القصائد كلمة واحدة أو بيتاً واحداً.

النموذج: قصيدة "وصية" للشاعر سامي مهدي(٥)

لست ادري متى ضعت او كيف،

لكنني موقن انني لن اعود

فاعينوا ابي حين تبيض عيناه

واحتملوا حزنه

فهو بين اثنتين:

فاما التشبث بالوهم

او انه لا يريد

لست أدري

الاستهلال:

وجرياً على منهجيتنا في دراسة الاستهلال والتي تعتمد على:

١- اعتبار الاستهلال نتيجة جدلية لمفردات القصيدة وصورها. لذلك فـ(لست أدري) هي استهلال القصيدة ومتولدة من:

. ضعت أو كيف

. لن أعود

. تبيض عيناه

. لا يريد

. بين اثنتين

ودراسة كل كلمة من هذه الكلمات نجدها حاملة لـ لست أدري، ويلاحظ القارئ أن مبدأ الاحتمالية - بين بين - قائم ضمناً، وأن لها طرفين. طرفها الأول أنا الشاعر حيث يصبح ما سيأتي بعد ضياعه مؤكداً بما عرفه هو عن أصدقائه أو معارفه. وطرفها الثاني، هو أن الذين سيأتون للعناية بوالده، غير كفوئين بتجربة الشاعر، لأنهم لم يأتوه إلا بعد ضاع الابن. لذلك تولد هذه الاحتمالية المبثوثة داخل مفردات القصيدة استهلالها (لست أدري).

٢ . تعتبر مفردات الاستهلال (لست أدري) قادرة على مد خيوطها المعنوية والدلالية داخل القصيدة، فقد لا يضيع الشاعر، ولا تبيض عينا الأب. عندئذ ليس من مبرر منطقي لوجود الآخرين. ووفق هذه الاحتمالية والتي يولدها الاستهلال لدى القارئ، أن الشاعر ينكر ضمنا عدم وقوع الحدث، وأن وقع فهو موقن أنه لن يأتي والده أحد. (فلست أدري) جدلية زمنية، تزاوج الماضي بالمستقبل، بعدما يكون الحاضر هو الموضع والفاعل لهما.

ب- القصيدة الغنائية- الذاتية المركبة[٩]

قصيدة "غداً هنا" للشاعر بلند الحيدري

غداً

هنا

في هذه اللفتة من ارضنا

سيسأل التاريخ عني

أنا

عن ذلك المقطع من عصرنا

عن غرف ما مر فيها السنا

لكننا

كنا

وكان السنا

فينا

ينبع من صمت ليالينا

من رنّة القيد بأيدينا

من حد جدران توارينا

تشدني

تبعدني

عن قصة يسردها..ابني

عن زهرة تذبل في بيتي

واعين يرعبها موتي

وعن يد

مثل يدي

معروقة ترسم في الصمت

مدّ ذراعين

لفجر الغد

* * *

غدا

هنا

سيسأل التاريخ عني

انا

عن بيتنا الغارق في الظلمة

ودربنا الموحش كالنقمة

عن آهة

تغور في بسمة

عن أرجل تركض..

عن أمه

تذوب..

تلتحف الدروب

حافية الرجلين

مبتورة الكفّين

لا شيء في عيونها إلا الغد المنطفئ

وأنت يا حكاية الذنوب

غداً هنا

يلعنك العصر وفي القمة

سيكتب التاريخ عني

أنا

عن خضرة جاءت بها غيمه

* الاستهلال

غداً

هنا

في هذه اللفتة من أرضنا

سيسأل التاريخ عني

أنا..

تتركز الفكرة الكلية للقصيدة في أربع كلمات وردت في الاستهلال وهي (غداً ـ أرضنا ـ التاريخ ـ أنا)، والكلمات الأربع تتوزع على محورين أساسيين: المحور الأول زماني (غداً ـ التاريخ). المستقبل والماضي، أما الحاضر فموجود بينهما وقد أعلن عنه بـ (هنا في هذه اللفتة) والمحور الثاني مكاني (أرضنا ـ أنا) وقد احتوى ضمنا ذاته (هنا في هذه اللفتة)، وقد أشفعت بالسؤال عن (ي).

غداً التاريخ هنا في هذه اللفتة

أرضنا أنا.. سيسأل عني

ولقراءة الاستهلال قراءة منهجية وفق الخطوات الثلاث علينا تتبع ما يأتي:

أ ـ أن محتوى القصيدة وفنها هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال.

* كلمة غداً: نجدها متولدة من:

ـ لفجر الغد

- لا شيء في عينيها إلا الغد المنطفئ
- عن خضرة جاءت بها غيمة

◆ كلمة أرضنا: تولدت من:

- عن غرفة ما مر بها السنا
- من حد جدران توارتنا
- عن زهرة تذبل في بيتي
- ودربنا الموحش في الظلمة
- تلتحف الدروب.
- عن بيتنا الفارق في الظلمة.

◆ وكلمة التأريخ تولدت من:

- عن ذلك المقطع من عصرنا
- ينبع من صمت ليالينا
- من رنة القيد بأيدينا
- عن يد مثل يدي
- عن أرجل تركض
- عن آهة تذوب
- حافية الرجلين
- مبتورة الكفين

أما كلمة "أنا" فقد تشربت كل مفردات القصيدة، أما ضمائر أو فاعلاً.

ب - امتداد مفردات الاستهلال داخل النص كخيوط السدى فمفردة (الغد) نجدها فجراً (لفجر الغد) وليلاً اللامستقبل (الغد المنطفئ) ومن خلال التناقض بين (الفجر - الليل) تولد (الخضرة) فالغد أخضر لقوة الفجر على المنطفئ.

ومفردة (أرضنا) نجدها (غرفة ما مر بها السنا - جدران - زهرة تذبل في بيتي - البيت الفارق - الدرب الموحش وقد غطى الجميع بالظلمة).

ومفردة (أنا) نجدها محوراً لكل الصور القديمة، وفاعلاً ومحركاً لكل أبعاد القصيدة، فهي إذن تولد محتوى القصيدة وتربط هذا المحتوى بها وحدها، وبفاعليتها وبالدور المناط بها، ولذلك تعد هذه القصيدة غنائية ذاتية وموضوعية لأن الأنا مسؤولة عن الأرض - التاريخ - المستقبل.. الخ وأنها ستسأل عن هذا كله ولذلك فالاستهلال لا يبدو ملحقاً أو مقحماً بل هو موجود داخل بنية القصيدة وقد ولد الصور الأساس لها.

ج - الاستهلال باعتباره بنية مغلقة..

(غداً، هنا، في هذه اللفتة من أرضنا، سيسأل التاريخ عني، أنا) (الغد والتاريخ هما اللذان يحيطان بـ الأرض - الأنا). فإذا كان الغد مستقبلاً، فالتاريخ ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وإذا كان التاريخ هو الذي يُسأل عن"الأنا" فالأرض هي الشاهدة التي تحمل فعل الأنا. وخلاصة الموقف أن الاستهلال مكثف ببنية، مؤكدة لمناه حاملة تساؤلاً منفتحاً على القصيدة كلها.

تمد الغنائية الذاتية الموضوعية القصيدة كلها بقوة العقل وسيطرته. انك لا تلمس إلا الصدق وقد امتدت تجربته في التاريخ، ولا تشعر أن الشاعر يقول لك ما يخالف فكرك، أو يناقض مألوف الحال، هي إذن لغة "الأنا" المثقلة، المتمركزة، التي تصبح في حالات "نحن" وفي حالات أخرى "المجتمع" وتتحول قضيتها الذاتية إلى قضايا اجتماعية ولمَ لا، فالتاريخ أحياناً لا يرى إلا من خلال عيني ذات فاعلة مركزية، فتعميم التجربة يعني احتواء الروح القومي وروح الماضي وكذا الخصائص الفنية فتوسع بذلك من رقعة أفعالها لتشمل بها أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة.

ومثل هذا النوع من الغنائيات هو الذي يسود معظم تجارب شعرنا الحديث. لاحظ ما يقوله الشاعر سامي مهدي في "الخطأ" مثلاً:

هي ذي ساعة المسغبة

فاتركوني لنفسي لأسألها اين أخطأت:

أم أنا أخطأت في التجربة؟.

واقرأ الاستهلال ثانية فتجده مركزاً في "الساعة ـ النفس ـ الدرس ـ التجربة" وقد غلفت كل الكلمات بـ "الخطأ" فكانت الأنا ضميراً للوقاية (اتركوني) وموكداً "نفسي". وفاعلاً لا أخطأت. والدرس هو تلقين من قبل الآخر فالخطأ فيه محتمل، أما التجربة فهي الفعل الذاتي، والخطأ فيها غير محتمل. لذلك لا تجد الاستهلال إلا تأكيداً لفاعلية الذات وقد أشبعت بموضوعيتها.

يستهل الشاعر عبد الرحمن طهمازي قصيدة "المنازل":

سأخدش للنهر ليلاً

وللبحر باباً

وأصلح وجهي لعمري.

فلا تجد في الاستهلال إلا فاعلية "الأنا" وغنائيتها الموشاة ببعد تاريخي، لاحظ أن كل الضمائر هي "أنا".

وخلاصة الأمر، أن الغنائية الذاتية الموضوعية إذا ما اعتمدت تجارب "الأنا" وحدها تجد هذه "الأنا" موزعة على مراتب الموضوع.

ـ أنا الماضي التي تصبح عوضاً عن التراث.

ـ أنا المستقبل التي تعمم تجربتها الحالية كمنطلق فكري لما سيأتي.

ـ أنا الحاضر وهي غالباً ما تكون محصورة بالفعل المكاني ـ البيتي ـ السياسي ـ الأسري.

وفي ضوء هذا التوزيع يزداد في القصيدة القلق/ الخوف. وتكثر الصور الشفافية/ الحلمية. ويتكثف الأسلوب وتكثر الاستعارات، ويصبح ما يحيط الشاعر من واقع وبيئة وخصوصيات هي المفردات التي تكون معنى ومبنى القصيدة.

إلا أن خطر الغنائية الذاتية الموضوعية يكمن في طبيعتها. فإذا لم يحسن ضبط مشاعره وأفكاره ويضعها في بوتقة المجتمع الكلية سقطت القصيدة في النثرية والتقريرية. ولذلك يحتاج الموقف من الشاعر إلى العزل بين نثر الحياة وشعرها. بين أفقية التجربة وركائزها التراثية والتاريخية. ولذلك غالباً ما تضيع وتختفي الصراعات الاجتماعية الكبيرة: المحلية والعالمية عن مثل هذه الغنائية، وتختصر حدثها وبنيتها على موضوعات الأسرة والبيوت والآباء والأصدقاء ومألوف الحياة اليومية ونوادرها، وقلة من الشعراء من استطاعوا النهوض بنثرية الحياة إلى مصاف الشعر الكوني الاجتماعي.

انطلقت القصيدة الغنائية ـ الذاتية/ الموضوعية، من أسار التقليد الفج إلى الحياة، فدخلت ميادين السياسة والمجتمع والثقافة، وحاكت تطورها، فنون المسرح والرواية، وحاولت على يد كتابها المجيدين أن تكون الصوت الأكثر سعة في استيعاب مراحل المجتمع العربي. لم يكن الشاعر فيها إلا بطلاً، ولم تكن التجارب التي مر بها إلا الأحداث الدورية للقصيدة، فرأى المجتمع عبر هاتين العينين: عين الحدث الموضوعي وعين الشاعر المجرب. ولذلك عمّت هذه القصيدة معظم شعرنا العربي الحديث عندما تحول الشاعر من مجرد قوّال يتلو ما ينفعل به إلى صوت جماعي له موقف السياسة وموقف الثورة. فكثر في شعرنا الشاعر ـ الأنا ـ وقلّ فيه البطل الآخر، كما كان يوم بدأت القصيدة تتحرر من أسار تقليدية وزنية وإيقاعية لتدخل مجالات المجتمع والنفس والأفكار.

في شعرنا نماذج كثيرة من هذه الاستهلالات الجيدة.

يستهل الشاعر خالد علي مصطفى قصيدته "ملك الجوع":

فوقفت على حافة البحر أنظر: هذي قرانا

على ساحة الماء تطفو، وأطفالنا

يلعبون مع الموج في حلل من محار

(القرى الفلسطينية ـ أنا الشاعر). هنا محور الاستهلال، وهنا بيت القصيدة في كل التجربة.

ويستهل الشاعر ياسين طه حافظ قصيدته "التجربة المزدوجة" بقوله:

الطرقُ فوق الباب، فوق زجاج نافذتي
في حجرة الروح التي هجرُها المحتلُ من
وحلٍ وصافرات.

«التداخل بين عالمي القصيدة: الخارجي والداخلي: الباب والروح، هو المجال الذي يترك فيه الشاعر الحديث، فيرسم الشاعر لنا عبر هذا التداخل لوحة مزدوجة الإيقاع: هناك حيث الخارج معلما بشواهده الحية، وهنا حيث الداخل مليئاً بروح قلق».

ويستهل الشاعر حميد سعيد قصيدته "اختصار المسار الأول" بقوله:

إن لم تحمل أسماء الآتين سيحملك العصر
ضيفاً بين يدي الموت فقير

المزاوجة بين "أنت" التي هي "أنا" والعصر الذي هو الزمنية هي محور القصيدة، ومن مداخلهما تتوضح قيمة التاريخ والتجربة. في شعرنا العربي الكثير من هذه النماذج، بل إن الشعر العربي الحديث لم يعرف طريقه إلى الحداثة إلا عبر تداخل الذات والموضوع في لحظة احتدام حضاري ومسؤولية تاريخية حتمت على الشاعر أن يكون راوياً لفئة اجتماعية واسعة، وأن يجعل من صوته المفرد، صوتاً جماعياً يضمن خطابه الشعري مواقف وأفكار هذه الفئة، ومطالبها. وغالباً ما تجري المقارنة في دراسة تاريخ الأدب بين معطيات المرحلة الثقافية، ومعطياتها الاجتماعية والسياسية، وغالباً ما تخفق مثل هذه المقارنة بحجة أن الإبداع قد يتقدم وقد يتأخر لأنه لا يمتلك إلا شروطه الذاتية في الظهور، والمرء بعد المعاينة النقدية، يبدو أعقد من ذلك بكثير، فالإبداع قد لا يتأخر دائما، وإنما يستشرف قيم المستقبل وآفاقه، وقد يأتي مثل هذا الاستشراف بلهجة أو قصيدة، أو مناخ

كامل لديوان وعندئذ لا تبدو مثل هذه البدايات التي هي استهلالات فكرية استشرافية لواقع سياتي، خارجة أو طارئة أو مقحمة، وإنما تأتي دليل وعي بالظروف الموضوعية، واستكناه كامل لقيم المجتمع الكامنة. فالذات في مثل هذه الغنائية، ليست ذاتاً مفردة، وإنما ذاتاً تضفي على الموضوع حقيقتها فتجعل منه موضوعها الخاص. أن صلابة الواقع الخارجي وصرامته المشهدية تتطلب من الشاعر أن يتخلى عن رغباته الصغيرة، ليوظف مطلقات وكليّات هذا الواقع.

وهكذا تبدو العلاقة بين الشاعر وموضوعه علاقة إضافة لا تضاد وعلاقة إزاحة لما هو سلبي، لا علاقة إيجاب مطلق.

أما الموضوع، فهو الآخر يضفي من صرامته وخارجيته حقائقه الموضوعية على الشاعر، فيفرض عليه لوناً من التعامل البصري والفكري والشمولية، لتصبح علاقة الشاعر به علاقة توثيق، فلا يتكشف الموضوع الخارجي إلا لذات على درجة من التوازن الفكري معه، وليس كل ذات مجربة بل الذات المحملة بحس إنساني، وخلال هذه العلاقة الجدلية، تتضح أبعاد القصيدة الغنائية، فتشمل موضوعات وأفكاراً وتجارب محلية ـ عالمية في آن واحد.

هاتان العلاقتان تندمجان معا في صور مشوبة بذهنية متألقة وبأخيلة محلية واقعية. وقد تتركزان في استهلال قصير أو من عدة أبيات لكنها أميل إلى الاستهلال المكثف، وغالباً ما تكون الصورة محصورة وقد شملت بعداً تاريخياً أو تراثياً مع تطلع مستقبلي واضح.

نقرأ استهلال قصيدة البياتي "أولد وأحترق بحبي" فنجده أفضل استهلال يمثل القصيدة الغنائية الذاتية ـ الموضوعية.

«تستيقظ "لارا" في ذاكرتي: قطّا تتريا، يتربص
بي، يتمطى، يتثائب، يخدش وجهي المحموم
ويحرمني النوم»

ففيه توازن جدلي بين الأنا والآخر، وعندما يتخذ الأنا صورة الشاعر فالآخر يتعدد (لارا، الحضارة، والتاريخ) وتصبح الذاكرة لدى الأنا ذهنية. تتحول أمكنة لارا إلى استقراء لتعدديتها وتنوع أزمنتها فتمتد من عمق الحضارة العربية الإسلامية إلى الوقت الحاضر.

ومن القصائد الجيدة على مثل هذا الاستهلال، قصيدة سامي مهدي "سعاد عوليس":

«يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر يسعل
سعلتين، وينفض التعب القديم، ويدعك العينين
يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى إلى الشجار،
والضوء المذهب في ذراها».

وتكاد تكون معظم قصائد حسب الشيخ جعفر، وبخاصة الرباعيات ضمن هذا النوع من الثنائيات، حيث تتوازن فيها الأنا، مع الموضوع إلى درجة احتواء الاثنين لتاريخ واحد.

وقد يتركز استهلال هذه القصائد في جملة واحدة: فاستهلال أولد واحترف بحبي يمكن أن يكون (تستيقظ لارا في ذاكرتي) لاحتواء هذه الجملة على تصاهر الأنا والآخر. واستهلال "سعاد عوليس" يكون (يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر) والضمير هو: أنا الشاعر أو (الدخان، التراكم الزمني) الذي يكون الآخر مادة له.

ويلاحظ على استهلال هذه القصائد: إثقالها بالزمان، وبالمكان، وبالديمومة، حيث الشاعر لا يبتدئ مع حدث بكر، بل مع حال تراكمت الأحداث فيها ووصلت إلى حد التفجُّر. فاستيقاظ لارا أو دخان الأمس ليس إلا الوضع المتفجر لتراكم ـ ذاتي موضوعي.

ج ـ استهلال القصيدة الغنائية الدرامية:

في هذا اللون من القصائد الغنائية يبلغ الشاعر فيها مرتبة الخلق

الفني المتكامل فهو لا يستعير من الذات إلا موقعها العمومي، كأي ذات مراقبة فاعلة في مجتمع واسع، وليس ثمةعواطف صغيرة أو انفعالات آنية كما لا يركن الشاعر إلى أي تجربة، إلا التجربة المُختبرة تاريخياً. ولا يتعامل مع أي واقع إلا الواقع المجرَّب المعاش بصدق. فاحتوت هذه الثنائيات بعداً سياسياً تارة، وبعداً أسطورياً شعبياً تارة أخرى وبعداً نفسياً وإنسانياً تارة ثالثة.

النموذج قصيدة "هواجس عيسى بن الأزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة" للشاعر محمود البريكان»[7].

الاستهلال

يصطخب القطار في طريقه الطويل
في نفق الظلمة نحو مطلع النهار
وددت لو يموت عنها ذلك النهار
وددت لو ينحرف القطار ـ
عن دربه المشؤوم..

يتولد الاستهلال عبر تراكم صوره في القصيدة، فهو خلاصة مركزة لحالات وأفعال وصور وزعها الشاعر على أجواء القصيدة، كلها، لذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال نتاج لكلمات أخرى.

ونلاحظ أن الكلمات ـ الصور الأساسية في الاستهلال هي (القطار ـ الطريق الطويل ـ الظلمة ـ النهار). ومع هذه الكلمات ـ الصور تتولد صور أخرى: فالقطار ينحرف، والطريق مشؤوم، والظلمة موت، أما نهار فلا صفة ملحقة له ـ كلمة مفردة، وحال مؤجلة.

ويتمحور الاستهلال حول محورين: المحور الأول مكاني (القطار ـ الطريق).

والمحور الثاني زماني (الظلمة ـ النهار). فالقصيدة موضوعية متكاملة،

لا أثر للذات فيها ولا للأنا، أما(عيسى بن الأزرق) فهو وأن كان شخصاً ماضياً، أو تراثاً، أو فكرة، فهو ليس الإقناع الشاعر، ليس أنا أو واحد منا، أنه النكرة الكائنة في أعماق التاريخ، وقد تحولت إلى صورة مطلقة، فاعلة، احتوت في تجربتها المروية (الآن) فاعلية المكان والزمان المطلقين.

ولدت مفردات القصيدة كلمات الاستهلال الأساسية.

❖ **فالقطار تجده في:**

- المعدن الصلب ـ الخشب البارد
- الاكتئاب الثقيل
- النظر والنافذة
- المحطات ـ البراري
- الصعود ـ التلويح
- حشد من الظلال
- البيت
- الحلم ـ الجديد
- منظر الصخور
- القفز ـ الفضاء ـ الغبار ـ الوهج المحترق

... الخ من الصور المولدة

❖ **والطريق.. يتولد من:**

- البيع والشراء ـ السكون
- الأهل والبنين ـ المستقبلين آخر الطريق
- ساعة فساعة
- البراري ـ القفار ـ النجوم ـ الرمال ـ الرياح ـ الأجواء
- الأشباح ـ الأشخاص ـ الذكريات
- الحلم الغريب
- الزهور ـ العبور ـ البيت ـ الحديقة

... الخ من الصور

❖ **أما الظلمة فتولدت من:**

- الحلم المألوف
- هبوط العالم باكتئابه الثقيل
- الانتظار
- الليل والقفار
- النظر في وجوم
- الأشباح
- الصمت الكئيب
- النظر في البعيد
- الإنشداد إلى الموت
- الأوهام
- الحذر من السنين
- الأفق الحزين
- القفر ـ الكلاب ـ الغبار ـ السدود ـ القبور. العذاب
- انطواء السنون
- هلاك الشيوخ ـ المرض ـ البكاء
- هرم الأشجار ـ هدم الدور
- اختفاء الأصوات ـ الحذر من السنين
- العماء. ثقل الأغلال ـ السجن ـ الحداد ـ الأنف الحزين
- الكلب المقاد ـ الكبول ـ المجرمين

... الخ من صور الظلام

❖ أما النهار فتجده منحسراً، قليل الحضور، هو الصورة المضادة للظلمة. والنهار في القصيدة مؤجل، أو هو الفكرة المناضلة، لا يظهر في القصيدة إلا مناقضاً، لصور الظلمة، وبالذات في قسمها الثاني فتولده:

- الأغنيات
- الحنين إلى الربيع
- الحب والزواج ـ فرح الحياة ـ المعرض الجميل. الزهور
- الأمل البعيد
- الضحك ـ الصحة –الشباب
- الصباح ـ الرسوم ـ التوهج ـ الكتب. الأم التي تلد الأحرار.. الخ

من صور الأمل.

إلا أن كل مفردات النهار مكبلة بالقيد محددة بالقطار ومسافة إلى المشنقة. لذلك فالنهار مؤجل. فنجده يقول في آخر القصيدة:

أربع ساعات وسوف يشرق النهار

إلا على قلبي

تراكم الغبار

والحارس الجالس في صمت إلى جنبي

يغلق في فظاظة نافذة القطار

عليَّ أن أنام، لا أحب أن أطيل

تأمل الوجوه

ودربنا الطويل

إيه: أحسّ جهشة الأعماق من نفسي:

ما أطول الطريق!

ما أبعد العالم! ما أغربه كله.

* * *

أعرفه، فهو طريق موحش سحيق ولم تكد تبتدئ الرحلة.

١ ـ الاستهلال المولد لصور القصيدة ومفرداتها، كاستهلال عيسى بن الأزرق، هو الذي يمد خيوط السدى إلى كل مفاصلها لتحركها وتعلم عليها، ولتجمل منها النبرة الصورية التي يقف الشاعر عندها. (فالقطار ـ الطريق) بعدا المكان، كانا المولدين الكبيرين لكل الصور المكانية. و(الظلمة ـ النهار) كانا الحمولين لكل الصور الزمانية. ـ وجدلهما هو "الأنا" التي هي "عيسى بن الأزرق" يزاوج بين الاثنين ليستخلص موقف الرافض لأي خنوع أو استسلام، فهو ليس إلا المؤشر لرحلة طويلة لم تبتدئ بعد.

٢ ـ رحلة الإنسان إلى الحرية..

ولك أن تستقرئ القصيدة ثانية لتجد أن (القطار ـ الطريق ـ الظلمة ـ النهار) لا ترد صفاتها أو مجازاتها إلا وقد فعلت حركة تحولية في مسار القصيدة. فهي محكومة بفاعلية "الأنا ـ الهو" التي تسرد ضمناً حكاية معاصرة، خلقتها ظروف معاصرة.

أيضاً، وهذه هي الصعوبة في توليد قصيدة كل مفرداتها من الحاضر.. إذ لا يوجد فعل من الماضي أو يشير إلى الماضي، حتى اسم "عيسى بن الأزرق" فهو ليس إلا قناعاً لبطل معاصر. يعني هذا أن التجربة التي تجسدها القصيدة معاشة وحاضرة، لها ديمومة فعلها الشامل تستعير القصيدة هنا صور المسيح ولو بحدود. لعل حضور فعل "المضارع" بكثافة وكثرة في القصيدة دلالة نحوية ـ زمنية على فاعلية الليل الكائن والمجسد، وغياب "النهار" الذي لا يرد في القصيدة إلا بصورة مكبلة مقيدة، ومنحسرة، النهار المؤجل هنا ذو دلالة مزدوجة، فهو النهار الطبيعي الذي سيطلع بعد وصول القطار، لأن القصيدة تجري كلها في الليل. الليل هنا مسافة بين مكانين: السجن ـ المشنقة. أما النهار الرمز، فهو سيطلع بعد أن يتم شنق عيسى بن الأزرق ولذلك فهو نهار لا حضور فعلي له إلا من خلال دلالة القصيدة كلها. والقصيدة لا تحكي عن هذا النهار المؤجل حتى الاستهلال لم يعط للنهار الحقيقي والمؤجل أية صفة مساعدة، أو كلمة رديفة، بل تمنى الشاعر لو لم يطلع النهار الحقيقي، بل كل ما كان يريده عيسى أن

ينحرف القطار عن دربه المشؤوم، هذا الدرب الذي سيفضي ولاشك إلى المشنقة، حيث النهار الطبيعي بعدها.

٣. أما الاستهلال بوصفه بنية مغلقة، متكاملة فنجده هنا أوضح صورة. فالمقطع الاستهلالي يؤكد جدلية الحضور/ الغياب، حضور الليل وغياب النهار، حضور القيد وغياب الحرية، حضور المشنقة وغياب الفكرة المخلصة، حضور القطار الذي يطوي المسافات وغياب الراحة والدعة، حضور النفق وغياب المسافة المضيئة، حضور الشؤم وغياب الخير. كل هذه المفردات والصور موجودة داخل بنية الاستهلال المغلقة، وقد لخصت على مدى تاويلي . رمزي كل بنية القصيدة وأفكارها. فالنهاية لا تصنعها رغبات الفرد (ووددت لو ينحرف القطار عن دربه المشؤوم) بل تصنعها قوى عمياء مسيطرة بفاعلية الظلمة والحديد والحارس والقيد والنافذة المغلقة.

في شعرنا العربي تكثر القصائد التي تعتمد الموضوع بدلاً من الذات فالشاعر خليل حاوي في "المجوس في أوربا" يزاوج بين الحضارة الغربية وتراث الشرق القديم:

يا مجوس الشرق، هل طوفتم

في غمرة البحر إلى أرض الحضارة

لتروا أي إله

يتجلى من جديد في المغارة؟!

محور الاستهلال المركزي هو (المغارة). خارجها حضارة الغرب التكنولوجية، وداخلها يولد الإله الجديد. وهاأنتم يا مجوس الشرق يا حاملي الأديان، أين أنتم من المغارة الجديدة، والتي تولد كل يوم نبياً مليئاً بأفكار الفضاء والتكنولوجية. ونلاحظ فاعلية المكان (المغارة) والزمان (الحضارة) وقد تجردا من أنا الشاعر لتصبحا مطلقين فكريين.

يستهل السياب قصيدته "أساطير" بقوله:

أساطير من حشرجات الزمان

نسيج اليد البالية

رواها ظلام من الهاوية

وغنّى بها ميتان

أو كما يستهل قصيدته "أرم ذات العماد":

«من خلل الدخان سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نثر، وهو يلتوي إزاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا أبي فقال: يا صغار..»

ونلاحظ أن معظم استهلالات القصائد الغنائية . الموضوعية تعتمد أما التجربة الإنسانية الكبيرة، أو الميثولوجيا، أو الأساطير، أو الحس الديني، أو البعد المكاني التاريخي، وتعد هذه النماذج من القصائد الوجه البارز للحداثة، لأنها لا تتعامل إلا مع واقع اجتماعي غائر وحقيقي، ومع ذات كلية لا ترسو مفرداتها عند تجربة أحادية أو موضوعات ثانوية. وللبياتي وسعدي يوسف ونازك الملائكة وادونيس وصلاح عبد الصبور ولشعراء من الجيل اللاحق الكثير من القصائد التي تعتمد الموضوع الشامل المطلق والكلي لإيمانها أن الحداثة لم ترس على أفكار ذهنية مجردة، ولا على تجربة فردية معلقة، وإنما تفتح نوافذها على البعد الإنساني الغائر في الأعماق الذاتية والشعبية والميثولوجيا والإنسانية ككل.

لاحظ أودنيس في قصيدة "كيمياء النرجس" كيف يجعل من المرايا مكاناً تتداخل فيها أبعاد الزمان والمكان..

«المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق..»

ويعتمد البياتي الفعل ذاته في قصيدة "من كتابات المحكومين

بالإعدام بعد سقوط كومونه باريس"..

«ولدت في عصر الخيانات وفي أزمنة العذاب والثورات

كان أبي عبداً على محراثه مات وكنت شاعراً جوّال..»

لاحظ صوت المحكومين بالإعدام فهم الذي يولدون صور الاستهلال لا الشاعر ولا أناه ولا أي موقف له.

هذه الاستعارة التاريخية تنفتح على العصر فتجد لها رسواً في حالات مشابهة كثيرة.

أو كما يقول محمود البريكان في قصيدته "إنسان المدينة الحجرية":

«في العالم المطمور تحت الأرض، في متاه

قُدَّ من الحديد والأسمنت

حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر

خيوطه في طرق الصمت ولا مفر»

وكل الشواهد من القصائد الغنائية ـ الموضوعية، تؤكد سيطرة الموضوع على بنية الاستهلال.

خلاصة الأمر أن استهلالات القصائد الغنائية ـ الموضوعية تتميز بخصائص فنية لا توجد في سواها من الاستهلالات.

١ ـ اعتماد الاستهلال على بعدي المكان والزمان، اعتماداً شاملاً، وما القصيدة كلها إلا مصاهرة بين هذين البعدين. وغالباً ما تكون جدلية الغياب الحضور هي المحور الذي يبني الشاعر عليه فكرته.

٢ ـ غياب واضح لدور الأنا، وغالباً ما تكون ملحقة بشخصية تراثية، أو فكرة قديمة، أو واقع سبق وأن جرت عليه أحداث ما.

٣ ـ تنوع مصادرها المعرفية، ففيها بعد ميثولوجي، وأسطوري، وفيها بعد إنساني معاصر.

٤ ـ كل حدثها يجري في الحاضر، ولذلك يسيطر الزمن الحاضر على أبعاد القصيدة.

٥ ـ يسعى الشاعر في استهلاله إلى استثمار ثقافة القارئ، لأن القصيدة تحاكي فيه تجربته الإنسانية الشاملة، لا التجربة الذاتية المطلقة.

٦ ـ تنفتح القصيدة من هذا النوع على ثقافات الشعوب الأخرى محاولة منها لتعميم صورة الحاضر الذي تتعامل معه لتجعل منه فكرة أشمل فثمة موازنة بين مفرداتها البيئية والتاريخية المحلية، ومفردات حضارات وشعوب وأقوام أخرى. فيحقق الشاعر عن طريق هذا اللون من الشعر، عالميته وإن كانت محدودة.

٢ ـ استهلالات القصائد المركبة:

خصائص هذه الاستهلالات، هي خصائص القصائد نفسها، تعدد في الأصوات والبناءات، وتداخل في الأزمنة، تعاقب في الأمكنة، وثمة حكاية مركزية تعاش بمستويات الفعل. تأخذ من استهلالات المسرح والرواية والقصة الطويلة بعض مفرداتها، إلا أنها تتميز عنها جميعاً، أنها تعتمد بناء السورة المولد أو البنية الزمنية الدائرية.

في ضوء ذلك قد يكون المقطع الأول من القصيدة، بعضه أو كله استهلالاً، وقد يكون الاستهلال مجزّأ على مقاطع القصيدة. إلا أن المطلع غالباً ما يكون هو المولد الأساس لبقية السورات الاستهلالية الأخرى، مما يجعل من القصيدة متدفقة، منسابة كما لو كانت تياراً زمنياً يجسد في مساره تنوعات الحدث، وضمنا لا تغيب الغنائية الذاتية عن الاستهلال. كما لا تغيب غنائيات الموضوع عنه، فالتداخل بين استهلالات القصائد الغنائية، واستهلالات القصائد المركبة متأت من أن هذا اللون من القصائد يعتمد في بنائه كل بناءات القصيدة الغنائية، فالأصوات المتعددة والتراكيب الزمانية المكانية، تجعل من القصيدة المركبة منفتحة على كل التجارب، لأن الحياة هي المادة الأساس لمثل هذه القصائد التي تحتوي على النبرات الإنسانية الصغيرة، وعلى المحطات المتعددة التي

بالإعدام بعد سقوط كومونه باريس"..

«ولدت في عصر الخيانات وفي أزمنة العذاب والثورات

كان أبي عبداً على محراثه مات وكنت شاعراً جوّال..»

لاحظ صوت المحكومين بالإعدام فهم الذي يولدون صور الاستهلال لا الشاعر ولا أناه ولا اي موقف له.

هذه الاستعارة التاريخية تنفتح على العصر فتجد لها رسواً في حالات مشابهة كثيرة.

او كما يقول محمود البريكان في قصيدته "إنسان المدينة الحجرية":

«في العالم المطمور تحت الأرض، في متاه

قُدَّ من الحديد والأسمنت

حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر

خيوطه في طرق الصمت ولا مفر».

وكل الشواهد من القصائد الغنائية ـ الموضوعية، تؤكد سيطرة الموضوع على بنية الاستهلال.

خلاصة الأمر أن استهلالات القصائد الغنائية ـ الموضوعية تتميز بخصائص فنية لا توجد في سواها من الاستهلالات.

١ ـ اعتماد الاستهلال على بعدي المكان والزمان، اعتماداً شاملاً، وما القصيدة كلها إلا مصاهرة بين هذين البعدين. وغالباً ما تكون جدلية الغياب الحضور هي المحور الذي يبني الشاعر عليه فكرته.

٢ ـ غياب واضح لدور الأنا، وغالباً ما تكون ملحقة بشخصية تراثية، او فكرة قديمة، أو واقع سبق وأن جرت عليه أحداث ما.

٣ ـ تنوع مصادرها المعرفية، ففيها بعد ميثولوجي، وأسطوري، وفيها بعد إنسانى معاصر.

٤ ـ كل حدثها يجري في الحاضر، ولذلك يسيطر الزمن الحاضر على أبعاد القصيدة.

٥ ـ يسعى الشاعر في استهلاله إلى استثمار ثقافة القارئ، لأن القصيدة تحاكي فيه تجربته الإنسانية الشاملة، لا التجربة الذاتية المطلقة.

٦ ـ تنفتح القصيدة من هذا النوع على ثقافات الشعوب الأخرى محاولة منها لتعميم صورة الحاضر الذي تتعامل معه لتجعل منه فكرة أشمل فثمة موازنة بين مفرداتها البيئية والتاريخية المحلية، ومفردات حضارات وشعوب واقوام اخرى. فيحقق الشاعر عن طريق هذا اللون من الشعر، عالميته وأن كانت محدودة.

٢ ـ استهلالات القصائد المركبة:

خصائص هذه الاستهلالات، هي خصائص القصائد نفسها، تعدد في الأصوات والبناءات، وتداخل في الأزمنة، تعاقب في الأمكنة، وثمة حكاية مركزية تعاش بمستويات الفعل. تأخذ من استهلالات المسرح والرواية والقصة الطويلة بعض مفرداتها، إلا أنها تتميز عنها جميعاً، أنها تعتمد بناء السورة المولد أو البنية الزمنية الدائرية.

في ضوء ذلك قد يكون المقطع الأول من القصيدة، بعضه أو كله استهلالاً، وقد يكون الاستهلال مجزّأ على مقاطع القصيدة. إلا ان المطلع غالباً ما يكون هو المولد الأساس لبقية السورات الاستهلالية الأخرى، مما يجعل من القصيدة متدفقة، منسابة كما لو كانت تياراً زمنياً يجسد في مساره تنوعات الحدث، وضمنا لا تغيب الغنائية الذاتية عن الاستهلال. كما لا تغيب غنائيات الموضوع عنه، فالتداخل بين استهلالات القصائد الغنائية، واستهلالات القصائد المركبة متأت من ان هذا اللون من القصائد يعتمد في بنائه كل بناءات القصيدة الغنائية، فالأصوات المتعددة والتراكيب الزمانية المكانية، تجعل من القصيدة المركبة منفتحة على كل التجارب، لأن الحياة هي المادة الأساس لمثل هذه القصائد التي تحتوي على النبرات الإنسانية الصغيرة، وعلى المحطات المتعددة التي

تقف عندها مسيرة القصيدة المركبة.

النموذج: قصيدة "العازر عام ١٩٦٢" للشاعر خليل حاوي:

الاستهلال:

«عمّق الحفرة يا حفّار

عمّقها لقاعٍ، بلا قرار

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار»

يوضح الاستهلال المستويات الآتية:.

أ ـ المستوى المكاني، وقد تمثل بحفرة عميقة بلا قرار. والمكان هنا لا محدود، كائن في اللانهائي. وتزداد الحفرة حضوراً، لموقعها خلف مدار الشمس حيث اللاضياء، واللاحياة، هنا يتحول المكان إلى بعد زمني كوني. يرافق هذا البعد تحول العازر إلى بقايا نجمة كانت يوماً مضيئة، مثله عندما كان حياً، وكلاهما "حفرة بلا قرار وهي مدفونة خلف المدار". البعد المكاني يتحرر من الطبيعة الشكلية له، ليتحول إلى مكان رمز، ودلالة، أفقه الفكري يشمل كل الذين رفضوا العيش موتاً في العالم الأرضي أو في مكان قريب منه. والفل (عمق) الذي يفتتح فيه الشاعر الاستهلال يواصل حضوره ما دام العازر واعياً بموته.

ب ـ المستوى الزماني، وهنا يتصالب مع البعد المكاني، فما دار العازر طلب (حفرة عميقة وقاع بلا قرار، وارتماء خلف مدار الشمس) فالمستوى الزماني يقوم على هذا كله بأن يعيد هذه الأمكنة إلى بداية تكوينها "ليلاً من رماد".

العماء الذي لف الكون والكائنات كان نثاراً، مختلطاً وكان اللون عماء. لذلك، يصبح البعد الزماني بعد مكاني، لأن العلاقات التي ربطت بين الموجودات "الحفرة، والقاع، والمدار، والنجمة المدفونة" هي علاقات

زمانية مكانية، مبنية على الخبرة العملية التي ولدها العازر بتجربته. ثم إن البعد الزماني في هذا الاستهلال قد حلل وفسر البعد المكاني، فقسمه إلى أجزاء متدرجة تبدأ من الحفرة ثم إلى القاع بلا قرار، وهو مكان في الأسفل، أي لا حدود مكانية له. ومن ثم الارتماء في مكان خلف الشمس وهو المكان الأبعد والأعمق من القاع بلا قرار، ثم اختلاطه بالزمن الأبدي "ليلاً" ثم التحامه الكوني بنجمة مدفونة خارج المكان والزمان، هذا التسلسل المجزأ والمتتابع يحلل الزمان هو الآخر إلى أجزاء، فزمن الحفرة زمن معاش، وزمن القاع بلا قرار، زمن حاضر كائن في أعماق الزمن، ثم زمن المدار، زمن كوني لا قياس مادي له، ثم الليل، حيث العودة إلى الزمن الأبدي المحتوي لكل الأزمنة.

ت ـ المستوى الكلي، وهو هنا متجسد بالموت الأبدي، حيث لا عودة للعازر من جديد، وأن عاد يعود مشوها، وولادة غير مكتملة، والقصيدة كما سنرى في أقسامها تؤكد هذه العودة المشوهة بأسماء وشخوص تلبس لبوس العازر لكنها سرعان ما تفشل ليبقى الموت الأبدي مسيطراً على مناخ القصيدة كلها.

ث ـ توالد الصور وتداخلها، فالبعد المكاني يفسر البعد الزماني، والبعد الزماني يفسر البعد المكاني، وكلاهما يوضحان حقيقة الموت الأبدي، وخلال تداخل المستويات نجد أن العازر يخرج ثانية وثالثة ومعه نقيضه والنقيض هنا زوجته، وقد توالدت هي الأخرى بصور نساء وحالات والكل سينتهي إلى الموت الأبدي، فهو الحقيقة الوحيدة التي تغلف عالم القصيدة كلها.

ج ـ القصيدة، باستهلالها المركز، توضح وضعاً قائماً في عام ١٩٦٢ ودلالة الوضع زمنياً، هي أن الواقع ما قبل هذا التاريخ هو غيره ما بعده وعام ١٩٦٢ يعد عاماً فاصلاً بين أمل كان يمكن أن يورق، وموت قد خيم على الواقع العربي، لذلك فعام ١٩٦٢، هو حد فاصل بين رؤيتين الأولى تتمثل

بإمكانية عودة العازر وانبعاثه وتجدد فتوته، والثانية تتمثل بموت أبدي للعازر. وخليل حاوي انتمى إلى الرؤية الثانية لأنها رؤيته هو شاعراً للوضع العربي، بينما كانت الرؤية الأولى رؤية غيره: حاكماً سياسياً او دجالاً.

هذه أهم مستويات الاستهلال، وله مستويات جزئية أخرى لسنا بصددها، كالمستوى الميثولوجي الديني، والمستوى الرمزي الوجودي والمستوى الواقعي الاجتماعي والمستوى النفسي للشاعر، فمثل هذه المستويات لا تدرس في موضوعنا المحدد بالاستهلال، وانما تدرس عند تحليل القصيدة وحدها.

وجرياً على طريقتنا في دراسة الاستهلال وفق مراتبه الثلاث نجد:

١ - باعتباره بنى متولدة من أجزاء القصيدة كلها. لذلك فأجزاء القصيدة السبعة عشر، كلها تؤكد مناخ الاستهلال. هنا استهلالات المقاطع السبعة عشر:

- الدموع التي لا تبعث ميتا .مقطع٢ . زماني/ مكاني
- الصخر الذي يحتوي العمر السرمدي .مقطع٤ . مكاني/ زماني
- الزورق الميت .مقطع١١ . مكاني/ زماني
- العودة من غربة الموت .مقطع١٢ . مكاني/ زماني
- الغيمه التي تزهر في ضوء القمر .مقطع٩ . زماني/ مكاني
- فجوة الجرح الدائم .مقطع١٠ . مكاني/ زماني
- امسحي ظلي وآثار نعالي .مقطع٨ . زماني/ مكاني
- امسحي الخصب الذي ينبت في .مقطع٣ . مكاني/ زماني
- جوع الصحراء .مقطع٥ . زماني/ مكاني
- حمى البوار .مقطع٦ . زماني/ مكاني
- انطواء صحراء سافي عليّ .مقطع٧ . زماني/مكاني

- الميت الذي يزهو .مقطع١٣ . زماني/مكاني
- امسحي ظلي وآثار نعالي .مقطع ١٤ . زماني/ مكاني
- بياض الثلج .مقطع١٦ . زماني/ مكاني
- موت الحولس الخمس .مقطع١٧ . مكاني/ زماني

فكل الصور السبعة عشر الموزعة داخل القصيدة، تسبق زمنها ومكانها الحفرة والقاع بلا قرار، وخاف المدار، والنجمة المدفونة، والليل الرمادا. ويتأكد هذا من خلال الأفعال حيث لا فعل أمر لها يوازي فعل الأمر (عمّق) حيث الخطاب يوجه هنا للحفار، في حين أن الأفعال الأخرى مثل: سحر، جمد، عرى، مسجى... الخ، محكومة بحركة الحاضر، أو بالحوار بين متخاطبين، ومن تلك التي ترتبط بالوقائع النفسية الذاتية، في حين يصبح (عمّق) المؤكد بـ (عمقها) مرتبطاً بالموت والأبدية.

كما أن العازر، هو الآخر خلاصة فكرية وأسطورية ورمزية لكل الذين سبقوه أو لحقوا به. فهو المسيح والخضر وتموز وبعل والدجال وكل هؤلاء أحياء في الموت، وأموات في الحياة، إلا أن العازر، فهو موت في الموت "خلف مدار الشمس". ويتأكد هذا الموت الشامل، الذي هو موت الحضارة كما تؤكد ذلك "ريتا عوض"[٩] من أن كل مقاطع القصيدة السبعة عشر يكثر فيها موت: الزمان بـ (١٠) مقاطع، والمكان بـ (٦) ستة مقاطع، في حين يتوازن الموتان في الاستهلال، وهذا ما يؤكده ثانية أن موت الحضارة هو موت العازر، وأن اختفاء العازر الأبدي، هو فشل ما قبل ١٩٦٢.

٢ - امتداد مفردات الاستهلال كسدى الحايك داخل القصيدة:

ويتضح هذا البعد من خلال توازن دقيق بين مكان وزمان الاستهلال (قاع بلا قرار- مدار خلف الشمس وليلا من رماد). وهذا التوازن الدقيق يسيطر سيطرة كاملة على كل افعال القصيدة. فالأفعال المضارعة التي تجسد حركة الحاضر، هي الغالبة، مع الماضي الناقص، ومعظم هذه الأفعال حسية،

محددة الحركة، آيلة إلى الأمحاء والانزواء، أرضية المناخ والممارسة وحوار بين متخاطبين، ليس فيها ما هو كوني شامل، أو كلي، بعض هذه الأفعال مثل (يرتمي ـ يرشح ـ يمسح ـ لم يزل ـ نعبره ـ تموت ـ تنحل ـ تلقي ـ يعلك ـ يغفو ـ يروي ـ يلهث ـ يلتقي ـ يتشهى ـ يمتص ـ لا يكف ـ ما ترى ـ ينزف ـ يشبع ـ يخضر... الخ ، منها ما هو محدد الحركة مكبل بـ (لا وما) ومنها ما هو موضوعي الفاعلية. ويمثل ما كبل الاستهلال فاعلية الأفعال والأزمنة الأخرى، كبّل فاعلية الأمكنة، فكل أمكنة القصيدة أقل فاعلية من أمكنة الاستهلال (الحفرة ـ القرار ـ مدار خلف الشمس). ويعني ضمناً أن موت العازر وطلبه من الحفار أن يعمق الحفرة وأن يجعلها في مدار خلف الشمس، هو القصور الكامن في أمكنة الأرض وعدم جدارتها لاحتواء جثته. كما يعني موت العازر الأبدي، أن الميتات الأخرى: لموت بعل ـ موت التنين ـ موت الزوجة وعدم إخصابها ـ موت الإنسان فيه ـ موت المجدلية ـ موت الأفعى ـ موت الصخر ـ موت السنابل.. إلا موتاً ثانوياً، أو موتاً مهد لموته، فمهما حاول المسيح بعثه من جديد فلا يبعث فيه إلا ثلجاً جامداً. ومهما حاولت زوجته إغراءه والتعري أمامه وإشهارها حاجتها للجنس والإخصاب فلم يستجب لها، في حين أن الموت هو الفعل الحقيقي له. لذلك يأتي الاستهلال بعد أن تكتمل مفردات القصيدة كلها، وبعد أن تكتمل دورة الموت الكلية على كل مفاصلها، فيأتي الشاعر ليقول على لسان العازر:

«عمّق الحفرة يا حفار
عمّقها لقاع لا قرار»

وطلبه هذا لا يشكل ابتداء للقصيدة بل نهاية لها، ولذا فالاستهلال لا يكتمل إلا بعد أن تكتمل مفردات القصيدة وأجواؤها. ففعل الأمر نهاية جازمة لحياة رخوة، مترددة، كسولة، مترهلة، ترتضي بالحياة من خلال شواهد القبور المعلنة فوق الأرض، ولا تبحث عن مصيرها إلا من خلال

ذكريات الأموات، وقديماً قال السياب "كل تراثنا أنصاب طين".

تعتمد استهلالات القصائد المركبة، بناء السورات الصغيرة التابعة من هوية كل صوت فيها، وفي (العازر عام ١٩٦٢) عدة أصوات لكل صوت استهلاله الخاص به وبطبيعته وبدوره. فلزوجة (العازر) صوتها المراوح بين الأنثى الغاوية والمرأة البديلة، مريم المجدلية، والمرأة الأسطورية، ومن خلال تحولاتها العديدة نجدها قد ملأت مساحة كبيرة من جسد القصيدة، واحتلت معاناتها وهي تحاول إعادة العازر إلى الحياة معظم فكرة الإحباط التي سيطرت على أفعال القصيدة. وللمسيح الذي بعث العازر مشوهاً استهلاله الخاص وعندما يفشل في إكمال صورته الجديدة ينسحب تاركاً العازر حياً بموته، مثلما كان هو. والخضر له استهلالاته الخاصة، ذلك يعطي انطباعاً عاماً بالخصب والاخضرار والديمومة، إلا أن ذلك لا يجدي فقد مات الكل وتحول الجمع إلى ثلج أو حجر، وعادت الصحراء برمالها نفتت كل انبعاث وتحول المكان إلى موقد أو مجامر، وانغلقت الحواس أو ماتت.. فلا نوافذ في العالم ولا نوافذ في الذات.

هذه التركيبة البنائية الاستهلال، تعيد لنا الصورة الكلية التي تحكم بيت القصيدة كله، فالموت الأبدي، هو اللغة التي تنز مفرداتها من كل مفاصل القصيدة.

وخلاصة الأمر، أن مفردات الاستهلال ليست إلا خلاصة جدلية لمناخ القصيدة كلها، وأن الاستهلال يمارس دوراً فاعلاً في تغذية أجزاء القصيدة بحيث يعلّم مفرداتها بهويته، وأن الاستهلال ذاته يمتلك وحدته البنائية الخاصة التي تجعل منه البداية البارعة والذكية الملخصة لكل أبعاد القصيدة، واستهلالات القصائد المركبة هي النماذج الفنية التي تنفتح على فنون أخرى، كالمسرحية والقصيدة الملحمية والرواية ومع ذلك فهي النموذج الفني الذي طورت القصيدة الحديثة به ذاتها عندما تحولت من الغنائية والغنائية الموضوعية إلى ميادين اجتماعية وفكرية أوسع.

وفي شعرنا العربي الكثير من هذه النماذج، لعل ما كتبه عبد الوهاب البياتي في دواوينه الأخيرة، وبخاصة سيرة ذاتية لسارق النار . بوابات العالم السبع . قمر شيراز، ياسين طه حافظ في النشيد . قصيدة الحرب . وصلاح عبد الصبور في مسرحياته الشعرية ومحمود درويش في قصائد عديدة منها بيروت وسواها، وحسب الشيخ جعفر في رباعياته من الشواهد الجيدة التي تستعمل الاستهلالات المركبة والمتعددة الأصوات.

الهوامش

١ . إشكالية المكان في النص الأدبي. ياسين النصير. مقال البنية المكانية في القصيدة الحديثة، ص٢٩٢.

٢ ـ التلخيص في علوم البلاغة. للأمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، ص٢١.

٣ ـ م. ن ص٢٤.

٤ ـ نظرية الأدب. اوستن ووارين، ص٢٢٥.

٥ ـ ديوان سامي مهدي.

٦ ـ ديوان بلند الحيدري. منشورات دار العودة، بيروت، ص٣٨٠.

٧ ـ مجلة الفكر الحي. العدد الثاني١٩٦٩. البصرة.

٨ ـ ديوان خليل حاوي. دار العودة، بيروت ص٣٠٧.

٩ ـ أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص١١٢ وما يليها.

الفصل الثالث

بنية الاستهلال السردي والروائي

استهلالات الفن الروائي

تميل استهلالات الفن الروائي إلى السعة والتنوع وغالبا ما يستغرق الفصل الأول منها كله لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه أن يزرع الاستهلال النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة. وفيه يجد القارئ مسحاً أولياً لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث.

وللاستهلال الروائي عدة أنواع أهمها:

١ ـ الاستهلال السردي الروائي الموسع:

ونختار له للتطبيق رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي. تمتلك الرجع البعيد شروط الرواية الفنية الناجحة، فهي كلاسيكية البناء واقعية ـ رمزية الأحداث، ذات بنية داخلية متماسكة ومنضبطة المفاصل، تعتمد على الحس الدرامي من خلال تعدد شخوصها المحورية. إلا أن هذه الشخوص وهذا الحس مبنيان على تنامي حدث مركزي واحد وعلى بعد مكاني محدد ما يجعل كل مفاصل الرواية تنطلق منه وتعود إليه..

يستغرق استهلال الرجع البعيد ثماني عشرة صفحة من ٥ ـ ٢٢، وهو حجم الفصل الأول كله. في هذا الاستهلال الموسع قدم لنا الروائي كل الشخصيات التي ستأخذ دورها في الرواية لاحقاً ـ إلا الثانويين الذين يظهرون كملحقين بالشخصيات الأساس ـ فهيه يعرفنا على مدحت وكريم وحسين ونورية وسناء والعجائز ومديحة.. ويتم تقديمهم من خلال الراوي الذي قدم لنا العمل شاهداً عليه ومشتركاً فيه، خلال مسار فعل الحكي نلمح السيطرة الكاملة على الشخوص وعلى أفكارهم. أنه الاستهلال، وفي الاستهلال لا يتضح إلا صوت الراوي حتى ولو كانت الشخوص هي المتكلمة وقيمة الاستهلال تكمن في أن الروائي يبتدئ

بتقديم العالم الخاص بحركة وأفكار ومسارات الشخوص، انه يولد لنا فكرة البيضة المخصبة التي ستتضح خلال السرد اللاحق، وعليه ان يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه.

وهكذا يعرفنا الاستهلال على الزمن الخارجي للرواية من أنه زمن ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨، وأن هذا الزمن الخارجي يمارس ضغطاً اجتماعياً ونفسياً على الشخوص، وأن كل واحد منهم امتلك تصوراً خاصا به، وما الصراعات اللاحقة التي نشأت داخل البيت والأسرة إلا تفصيلات واضحة لفكرة الصراع الاجتماعي - السياسي الخارجي، والدور الذي مارسه الوضع على تركيبة الأسرة جعل كل شخصية ذات سمات نفسية وفكرية متميزة عن الأخرى، بمعنى أن الرمز الداخلي للشخوص وللرواية تولد وتفرع من الزمن الخارجي.

ويعرفنا الاستهلال على المكان باعتباره العنصر الفاعل في الروايات الواقعية والرمزية، وأن البيت البغدادي، ذا الجذور التاريخية والتراثية والتركيبة البنائية الخاصة هو المكان الذي ستجري فيه الأحداث فكان مكاناً مغلقاً لا نافذة فيه على الجيران، صلته الوحيدة بالعالم الخارجي الممر الطويل الذي يؤدي إلى الباب الخارجي وما بين الممر وأجزاء البيت الأخرى ثمة رحم طويل مظلم، تغتسل فيه كل الشخوص الداخلة عبره والخارجة منه.

ويعرفنا الاستهلال على نوعية الأحداث المركزية التي ستجري لاحقاً. مشكلة منيرة ومديحة وحسين ومدحت وكريم وفؤاد والطفلة والعجائز، ولكل واحد منهم موقعه الحدثي الخاص، أن نوى الأحداث قد عرضت أمامنا بطريقة مكثفة، برقية المحتوى ومركزية الفعل، لأن المهمة الملقاة على الاستهلال هنا ذات شقين الأول: أن الفصل الاستهلالي هو فصل من فصول الرواية يحمل افكاره الخاصة به والمحددة والتي تمهد للدخول إلى الفصل الذي يليه. أي أنه حلقة من سلسلة متكاملة هي الرواية. فلا يظهر

زائداً أو مقحماً.

والثاني أن الفصل الاستهلالي هو حضانة لأفكار وبنى الفصول اللاحقة. لذا فالاستهلال من أصعب الصفحات في أي عمل فني يراد له ان يكون جيداً، ويتطلب بناؤه عناية خاصة. فالجملة فيه او الكلمة عليها ان تحمل معنيين اثنين: معنى عاماً بسياق الفصل ضمن فصول الرواية ومعنى خاصاً أعمق لأنها ستحمل في احشائها ما يحدث في الفصول اللاحقة. فعندما نقرأ هذا السطر مثلاً على لسان كريم وهو يدخل البيت متأخراً، وبعد ان تشاهد أمه الدم على ملابسه وتسأله عنه فيجيبها:

- دم. هذا دم فؤاد. دم فؤاد هذا يوم - نجد لهذه الجملة معنيين المعنى الأول هو ما يصل إلى المخاطب مباشرة، أن حادثاً ما قد حدث لفؤاد وأن فؤاداً هذا يعرفه الجميع صديقاً لكريم، ولذلك لم تفعل الأم شيئاً بإزاء الموقف إلا انها امسكت ساقي كريم المرتجفتين دون أن تدري لماذا. والمعنى هذا أريد به إخبار الأم أو زرع بذرة صغيرة لقضية فؤاد.

أما المعنى الثاني، فلا يتضح الآن، بل يتأخر إلى فصول الرواية اللاحقة حيث نجد له قصة طويلة ولها مستويات فعل عدة. لذلك لا نتعامل مع كلمات وجمل وعبارات الاستهلال إلا وفق مستويي الكلام. مستواه باعتباره جزءاً من علاقات الفصل، ومستواه الآخر باعتباره زراعة لأفكار وأحداث قادمة في المتن الروائي، يقودنا هذا المعنى التحليلي إلى اعتبار الاستهلال متعدد المستويات الدلالية، وإلا فإن اي كلام فيه لا يحمل هذه المستويات هو كلام اعتيادي لا قيمة له.

الميزة الجوهرية للاستهلال الروائي الموسع، أنه لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتد على شكل خيوط متشعبة إلى مداخل الفصول الأخرى، ولذلك عمد فؤاد التكرلي إلى بناء صليبي متصاعد الأرقام. يبتدئ بالفصل رقم (١)، وينتهي بالفصلين رقم ١٢ - ١، ١٢ - ٢،

وما بينهما الفصل رقم (١٣) فيكون الفصلان ١٢ . ١، ١٢ . ٢، كتفا الصليب بينما يكون الفصل(١٣) رأس الصليب. يمثل هذا البناء المقصود أضفى ظلاً خاصاً ومأساوياً على الرواية. لذلك تجد فصولها تبتدئ أما بالحديث عن شخوص الرواية وأما بالحديث عن الأحداث، فيتناوب البناء بين تقديم الشخصية او تقديم الحدث. ثمانية فصول تبتدئ بالحديث عن الشخصيات وستة فصول تبتدئ بالحديث عن الأحداث. وكل هذه الأحداث والشخوص قد جرى التنويه عنهم في الفصل الاستهلالي.

يؤكد التكرلي في استهلاله الموسع هذا، أن الشكل البانورامي للبدايات يمكنه أن يستوعب نوى العمل كله، ويضع في الحسبان أن كل شخصية وكل حدث على درجة واحدة من الأهمية، وأن البناء الفني الذي يبني مفردات الاستهلال هو بناء تفرعي امتدادي، تنقاد أبعاده إلى أهداف العمل ومغزاه، أي إلى اجتهاد القراء في الاستيعاب والفهم. وتتأكد قوة هذا اللون من الاستهلال في الأعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التاريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية، فالزمن النامي والمتصاعد وغير المتوقف والمبني على العلاقة الجدلية بين زمن المجتمع الكلي وزمن الشخوص، يكشف باستمرار عن صراعات دفينة غائرة في أعماق الإنسان والمجتمع. ويتطلب هذا اللون من الاستهلال افكاراً تحتمل الاجتهاد والراي، والراي الآخر، وانه يحملها كما لو كانت افكاراً شاملة يجد الناقد فيها مستويات عدة للتفلسف. وأن المجتمع مهما كتبنا عن احداثه، ومهما تكررت الأعمال عن أزمنته المهمة يكون أكبر من الأحداث نفسها ومن الكتابة.

من الروايات الناجحة التي اعتمدت هذا النوع من الاستهلال النخلة والجيران لغائب طعمه فرمان، الثلاثية لنجيب محفوظ، شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف، المصابيح الزرق لحنا مينا، اللاز للطاهر وطار.

ب. الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات:

ويخص هذا اللون من الاستهلالات الأعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها. كما يصحب هذا الاستهلال الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية عندما يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية تعددا لمستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فياتي الماضي ليتداخل مع الحاضر ويتقاطع معه. كما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات الفن القصصي وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية. فمثل هذه الروايات مطالبة أن تقدم للقارئ من خلال استهلالها مختصراً عن محاورها الكلية وعن العمق النفسي والاجتماعي لأبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفني.

الأساس الجوهري في مثل هذا اللون من الروايات هو الكاتب نفسه، فإذا كانت روايته رواية حقبية وقف الكاتب خارج إطارها العام وجعل الشخوص والأحداث تسرد ذاتها من خلال حجم المعلومات المتوفرة لديه. أما إذا كانت روايته حقبية في الزمن الحاضر يكون الروائي احد ابطالها فتقل حياديته ويظهر كما لو كان العالم بكل تفاصيلها، وقد تحمل شخوصها سمة خصوصية استقلالية داخلية، إلا أنها خاضعة لقوة وسلطان المؤلف المشارك.

من الروايات العراقية التي اعتمدت هذا اللون من الاستهلال (خمسة أصوات) لغائب طعمه فرمان، (الأنهار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي، ومن الأعمال العربية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي رضوان، (ميرمار وأولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، ومن الأعمال العالمية (رباعية الإسكندرية) لداريل والقسم الأكبر من روايات دستويفسكي.

البنية الأساس لهذا اللون من الاستهلال انه لا يختص بالفصل الأول فقط، إلا إذا كانت الفصل الأول لا ينتمي لأي محور من محاور الرواية

ولذلك نجده موزعاً على الفصول التي تبتدئ بها الأحداث أو الشخوص. فما دام بيت الرواية موزعاً إلى أحداث، وشخوصه متكافئة أيضاً وتنتمي إلى محور مركزي واحد يجمع الأحداث والشخوص، فالاستهلال لا يظهر دفعة متكاملاً، بل يتجزأ على فصول الرواية وأن كان الفصل الأول منها له حصة الأسد.

والبنية العامة لهذا اللون من الاستهلال ليست إلا بنية الاستهلال الموسع وقد جرى تشتيتها وتوزيعها على فصول الرواية، وبذلك فقدت صفة البنية الداخلية الخاصة بالاستهلال الموسع، وحافظت على البنية العامة باعتبارها حاملة لنوى العمل.

ومثل هذا البناء الموزع يعكس الطابع الاجتماعي لدور الفرد في المجتمع الطبقي والفئوي، وأن الرواية من هذا النوع تجاور بين الشخوص والأحداث ولا تداخلها، والبنية العميقة لهذا البناء نجدها في المراحل الأولى للتشكيلات الاجتماعية الناهضة والمتفقة المصالح والأهداف فهي أقرب إلى رواية الأسرة المتعددة الأبناء والمختلفين في الآراء والأعمال. والمجتمعات التي تتوالد فيها مثل هذا البنى من الصعب البحث من داخلها عن هوية محورية واحدة بقدر ما يكون التعدد هو السمة الغالبة والجوهرية في علاقاتها وفي تراكيب بناءاتها. يضعف في هذا اللون من الروايات المكان ويزداد الاهتمام بالزمان وتبنى الكثير من التفاصيل داخل الذهن ويكثر فيه البناء العقلي المنضبط.

يؤكد غائب طعمه فرمان في" خمسة أصوات" هذه الطريقة في بناء الاستهلال معتمداً على تناوب ظهور الشخصيات الخمس، التي هي أفكار خمس، ويفرض الكاتب التناوب في الظهور طريقة في تتابع المفردات فلا يقدمها الروائي دفعة واحدة وإنما يؤجل قسم منها إلى مرحلة ظهور الشخصية.ومثل هـذا البناء وإن كان روائياً فبناءه بناء القصة القصيرة. أما النهاية لكل شخصية فليست إلا نهاية جماعية، هنا تفرض البنية الروائية على بنية القصة القصيرة شرطها الموضوعي إذ لا نهاية فردية لأية شخصية أو حدث، بل الكل يخضع لمنطق واحد. ولعله السبب الأساس الذي جعل غائباً يدخل صوتاً جماعياً آخر هو صوت المدينة والحياة العامة، ومن خلال هذا الصوت وضح الأفكار والهموم المشتركة للجميع وبخاصة تلك التي لا تسوى فردياً.

غالباً ما يكون استهلال الشخصية المفردة عبارة واحدة، أو جملة مكثفة. فالشخص الأول في رواية غائب طعمه فرمان "خمسة أصوات" نجد استهلاله هكذا:

«تقاذفته الأزقة مثل أخطبوط هائل». وهذه الجملة المكثفة توضح ميدان عمله اللاحق الذي يكشف عن صحفي مهتم بأمور الناس ومشكلاتهم وأنه يتسلم رسائلهم ليعرضها في الصحيفة اليومية، وأن هذه المشكلات هي انعكاس لوضع شعبي عام يعطي انطباعاً لأهمية الصحفي في مرحلة تجاورت فيها الإرادات والانتماءات وأن صوت العامة من الناس عندما يعرض يمثل صوتاً شعبياً عارماً. كما يوضح الاستهلال ان الأزقة ليست إلا المسافات التي تتضح فيها الأفكار الشعبية.

ويوضح استهلال الشخصية الثانية، عملها وأفكارها وانتماءاتها:

«يمه إبراهيم، راح تروح اليوم لبيت عمتك..» موضحاً عبر هذه الكلمات القصيرة الأواصر الأسرية التي تشده إلى الخلف، وأن الأم هنا هي المحتوى الاجتماعي له باعتباره كياناً عاطلاً عن الزواج أو عازفاً عنه وما بيت العم إلا امرأة تنتظره هناك، هذه الكلمات القليلة إذ تفصح عن ترابط داخل الفصل الخاص بإبراهيم توحي بما ستؤول إليه العلاقات الأسرية المضطربة لاحقاً. أن التكوين الاجتماعي لمرحلة ما كالمرحلة التي عاصرتها خمسة أصوات تفصح عن تنامي الأسر البرجوازية المسيطرة على المجتمع من خلال مد خيوطها الخفية إلى مواقع ما في مفاصل المجتمع. هذه البنية ذات بعد ثقافي وحضاري وعليها لكي تبقى مستمرة أن تتواصل. الأم هنا، هي

أكثر الشخصيات الثانوية إحساساً بالانهيار.

ويشخص استهلال الشخصية الثالثة، الذي يأتي في الصفحة ٨٨ من الرواية طبيعة الفردانية المتميزة في الحياة..

«أتريد الحقيقة؟ الحارس لفق هذه الحكاية..» وبطل الاستهلال هو الشاعر المتصعلك، والوحيد، والمدعي، والمغامر والنموذج الذي يجمع بين حب الحياة وحب الذات، وما الفكر عنده إلا ممارسة يومية تتكرر بعض تفاصيلها المتجددة من الداخل. وخلاصة الاستهلال أن الشاعر يتخذ من مبنى الجريدة مسكناً له، وأن حارس الجريدة قد مسكه متلبساً بجرم ما. نقود أو مغامرة عاطفية، أو تسكع، أو سكر.. وحالات من هذا النوع قد لا تفتح إلا على شواهد ولا تتكرر إلا من خلال الوعي بها، بمعنى أن يومية هذا النموذج وإن كانت متشابهة المفردات لكنها مليئة بالحكايات والقصص الصغيرة والكذب والصدق، والشعر الذي ينتج من خلالها لا يتخذ إلا هوية المتمرد المتسكع، والرافض لوجوده الآخر.

والبعد الاجتماعي لهذا النمط من الشخصيات، يكمن في المجتمعات النامية والحديثة التي تحمل في داخلها صورة الفرد الأوربي المتغرب حتى ولو كان هذا الفرد لا يعرف تفاصيل الاغتراب. وبالتالي فالنموذج موجود حقيقة اجتماعية تفرزها العلاقات الاقتصادية كجزء من تركيبتها المختلطة الإنتاج. وحسناً فعل غائب طعمه في اختيار الشاعر حسين مردان "شريف" نموذجاً لهذا النمط من الأفراد، حيث احتوى حياةً وشعراً الكثير من خصائص المبدع المغترب اجتماعياً عن مجايليه وعن المجتمع.

يحدد استهلال الشخصية الرابعة والذي يظهر في صفحة ١٠٢ من الرواية طبيعة الشخصية الجديدة:

«مل المتطفل على التراب، فطبق الكتاب وزفر متأففاً. كانت الساعة قد بلغت الثانية عشر والنهار في أوله وليس عنده مراجعات».

توضح الأحداث اللاحقة لهذه الشخصية أن معايشة الواقع تتم عبر الكتب والقراءات، وأن الارتباط بالواقع ومشكلاته هو ارتباط ثقافي له هو رغبة في الميل إلى المقارنات عندنا وعندهم، وله تطلع بالتجديد، يحب الرسم والألوان، ويميل إلى البرجزة وتعددت الحيوات اليومية، الفكر بلا تجديد موت، والمجتمع بلا أفكار مجتمع خاوٍ، فلسفته تنبثق من خلال السعي لتطوير الموجود. والعمق الفكري لهذا النمط من الشخصيات يعكس مدى الحاجة إلى الثقافة في مجتمع يفرز في كل لحظة نمطاً جديداً من التجديد. وما الانتخابات البرلمانية إلا صورة من صور هذا التجديد لذلك نجده يباشرها ويعمل من أجل تطوير التجربة بالرغم من إيمانه بفشلها لاحقاً.

ويوضح استهلال الشخصية الخامسة ص١١٠، مدى النسبية في عرض الحقائق:

«المهم أن أعرف أين عرفت، لا يمكن أن تخفى الحقيقة إلى الأبد».

والمشكلة التي يناقشها الأول والخامس، هي العلاقة التي بناها الخامس مع إحدى نساء المحلة. ومن داخل هذه العلاقة يطل الروائي على عمل جديد هو بريد الجريدة اليومي، ورسائل الناس، وحل مشكلاتهم ومن ثم الوقوع تحت طائلة التنصل من حل مشكلاته الأسرية الخاصة. وإذ ينتقل الروائي بهذه الشخصية إلى مرحلة الكشف عن إحدى الحقائق الخفية، وهي أن المرأة هي زوجة الشخص الخامس "حميد"، إنما يكشف عن البنى المسحوقة في مجتمع مشوه الإنتاج، ومشوه العلاقات، وتقع معظم حوافه الإنسانية تحت طائلة الكذب والخديعة وخشية الإفصاح والستر على الممالك البيتية الصغيرة.

يمثل هذا البناء المتجاور بنى غائب روايته المتعددة الأصوات، وكيان من الأعمدة المتجاورة وكيان من الرؤى المختلفة على المجتمع العراقي، إبان مرحلة من مراحل نهوضه الشعبي. فالأصوات الخمس ليسوا إلا أفكاراً خمساً.

ج ـ الاستهلال الروائي، المحوري البنية:

ويتحدد معنى هذا اللون من الاستهلالات بأنه ثمة فكرة أو محوراً واحداً يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل. فهو أما أن يكون حال معينة، أو مكان، أو موقف، أو زمن ما، ويضمن الاستهلال إشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرر في مقاطع عدة من الرواية، لتغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالباً ما يحيط الغموض والإبهام والتعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها. والروائي المتمرس لا يفصح في الفصول الأولى بالكثير عن جوانب هذه البنية، وإنما يقدم أجزاءً منها بالتتابع معتمداً البعدين المكاني والتاريخي وغالباً ما تكون هذه البنية محلية التكوين أو من الأفكار العامة التي عندما يجري التعامل معها يجد الروائي أن الكثيرين منا قد اشتركوا في صياغتها أو على معرفة واضحة بها. ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة أو جملة واضحة وإنما في محاولة اقتناص لحظة تاريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية.

قيمة هذا اللون من الاستهلالات تكمن في بعدها الاجتماعي والنفسي فعلى الصعيد الاجتماعي غالباً ما تكون موضوعات الروايات ذات بعد تاريخي صنعته أيادي شعوب وعاملين توارثوا العمل والبناء فيه، فخلقوا تاريخية المكان من خلال شواهد وآثار ومخلفات. وفي العمق من هذه الأبعاد يخلق الإنسان العامل فيها ميثولوجياه وثقافته وأعرافه، ويعيد صياغة فلسفته ومبادئه حيث المواجهة المستمرة مع قوى كامنة في الممارسة نفسها مما تفرض لوناً من التحدي والصبر والمواصلة. أن تاريخ الأماكن الكبيرة في حياة الشعوب يفصح عن توالي الأجيال على المكان نفسه كي يعيدوا صياغة أنفسهم وتواريخهم. أمثلة كثيرة على هذا النوع منها ثلاثية نجيب محفوظ ورواية "الحرافيش".

وعلى الصعيد نفسه، تختفي باستمرار الفردية والآنية ويبرز بدلاً منها الممارس الفعال والجماعي، وهذا لا يعني ضياع الأفراد المهرة وأصحاب القرارات وإنما يتم حضورهم من خلال البعد الجماعي للصياغة والفعل العاملين.

النموذج الروائي الأقرب إلى مثل هذا اللون من الكتابات هو رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف ويلاحظ القارئ أن فصولاً عدة يمكن أن تحسب استهلالاً لأن الرواية نفسها ليست إلا جزءاً من روايات أخرى تعالج الموضوع ذاته ـ وقد صدر جزؤها الثاني بعنوان التيه. إلا أن هذا الاستهلال الطويل نجده مركزاً في لقطة محورية واحدة ثم تتوالد هذه اللقطة عن تشعبات تؤكدها وتتفرع منها.

"إنه وادي العيون". بمثل هذه الجملة المكثفة يبتدئ منيف روايته. ووادي العيون كلمة مبهمة، غامضة، ومكان تجري عليه تحولات ديمغرافية وبشرية، وخلال فعل القص نجده مكاناً تاريخياً تصنع حروفه من خلال عمل الناس فيه، فيتحول من مجهولية مطلقة إلى معلومية مبنية على واقع ملموس.

ونجد الروائي يعمد تكرار هذه الجملة ملحقاً بها شرحاً بسيطاً وكأنه يولد منها صوراً وحالات لمشاهد متنامية موسعاً بها دائرة البؤرة لتشمل مساحات وأقواماً وأفكاراً وبنى فيقول:

"إنه وادي العيون".

فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء.. لاحظ الثنائية: صحراء/ بقعة خضراء، جفاف/ ماء.

ثم يكرر الجملة ذاتها "إنه وادي العيون" ثم يرفقها بصورة مشهدية جديدة موسعاً من الصورة السابقة ومولداً لصورة جديدة هي نواة لما يلحقها من سرد. وهكذا يستمر الروائي إلى أن يتأكد الاستهلال المحوري البنية في ذهن القارئ في شتى فصول الرواية.

يفيد الاستهلال المحوري الفكرة، الروايات ذات البنية الدائرية والروايات الحقبية. فهو أشبه ما يكون بالمغذي الفاعل لأجزاء الرواية وكذلك يصلح للروايات المتسلسلة او ذات الأجزاء والزمن في مثل هذا اللون من الاستهلال تقدمي باستمرار من الحاضر إلى المستقبل، أنه مواكب لصناعة التواريخ الحديثة.

ومن الروايات التي استخدمت الفكرة المحورية البنية رواية جبرا إبراهيم جبرا "البحث عن وليد مسعود" حيث أصبح الشريط المسجل الذي تركه وليد في السيارة قبيل اختفائه فكرة محورية تغذي أوصال الرواية وتولد محاورها وفصولها وهكذا بقي الشريط ملازماً لكل فكرة ولكل شخصية حتى انتهاء الرواية.

ومن الروايات العربية "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم حيث تصبح فكرة بناء السد فكرة محورية تستوجب رحلة الذهاب والبقاء في موقع السد ثم رحلة العودة. ورواية "اللاز" للطاهر وطار، و"الياطر" لحنا مينا، في المرحلة الحالية من تطور المجتمعات العربية، ومن تنامي الإحساس بأهمية الفن الروائي لعكس هذه التطورات، يصبح هذا اللون من الروايات مهماً، وأكثرها استيعاباً لمرحلة هذه خصوصياتها، ويلاحظ القارئ أن الأفكار التحولية الكبيرة لا تظهر في مثل هذه المراحل، ولا يعتمد الروائي على بطل مفرد يمتلك قدرات سوبرمانية في التغيير بل يعتمد على البعد الجماعي، والموقف النامي عبر تراكم الخبرات، فالمرحلة المعقدة كمرحلة مجتمعنا العربي المعاصر، تتطلب اهتماماً بالنقاط المركزية التي تدفع به إلى موقع متقدم. أن البطولة الفردية، والمواقف الرومانسية والآنية لا تخلق فناً روائياً جيداً ومهماً، بقدر ما تخلق روايات قد تكون جيدة البناء إلا أنها متخلفة المهمات.

والملاحظة الجوهرية في الروايات ذات البنية المحورية، أن المكان فيها هو الأساس، فكل الأحداث الجارية على المكان المحدد المعين - وادي

العيون لمنيف - السد - في نجمة أغسطس لدى صنع الله إبراهيم، مقهى دبش في رواية القربان لدى غائب طعمة فرمان... الخ، ذات نزعة تجديدية اي ان الفعل يسير من نقطة مظلمة قديمة إلى نقطة مضيئة جديدة والزمن يمثل هذا اللون من الروايات هو الفاعل، فهو زمان مكاني كما يدعو إلى ذلك صموئيل اكسندر حيث الزمان هو المغير وهو الفاعل ويظهر فعله هنا مؤشراً بالتغييرات الحادثة في المكان.

وغالباً ما تزاوج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان: المفهوم الواقعي الخارجي، والمفهوم الرمزي الذي يتحول لاحقاً إلى مفهوم فني، فوادي العيون، صحراء ومكان وفن والفعل فيه هو إضفاء لطابع رمزي متحول إلى فن. كذلك السد في نجمة أغسطس يتحول من واقع معاش الى رمز تاريخي بمثل هذه الطاقة التحويلية للمكان يصبح الاستهلال ممتداً إلى داخل العمل الفني وما جمله الأولى إلا افتتاحيات صغيرة له. فالمكان الواقعي لا يكتمل دفعة واحدة بل يكتمل خلال العمل، ومسيرته من النكرة إلى المعرفة يفرض استهلالات صغيرة له، قد تتقدم الفصول وقد تثبت داخل المتن.

د - الاستهلال الروائي الحديث:

ونعني بهذا النوع من الاستهلالات تلك التي رافقت موجة التحديث في الرواية. فرواية الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية مثلاً تعتمد العمق الميثولوجي للشعب، والحكاية الأسطورية وقد أضفت عليها سمة المعاصرة. والرواية الواقعية الاشتراكية مثلاً تعتمد قوة الفعل الإنساني المعاصر، مستثمرة الإرث الروحي والمادي لحياة الشعب العامل وهو ينشئ كيانه الاجتماعي والفكري، معمقه إنجازاتها برؤية شاملة للعالم. والرواية الحديثة في أوربا تعتمد قوة الأشياء كجزء من مخيلة كاتب فقد الإيمان بالإنسان وبلغات العصر، وكإفراز واقعي لضخامة الحضور التكنولوجي

في حياة المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغرية أمام الإنتاج السلعي الاستهلاكي. وتعتمد الرواية الحديثة العربية، خاصة، على إمكانية حركة الواقع السياسي والاجتماعي مستثمرة الإرث الأدبي الحكائي منه والموروث اللغوي والتراث وقد أشبعت بمناخ رمزي وواقعي.

وعموماً فالرواية الحديثة بكل ما تمتلكه من سبل تنوع اكتسبت خصوصيتها من خلال إشباعها بمناخ محلي التكوين والثقافة والرموز، وهو الذي مكنها من ان تختط لها طريقاً تختلف به عن الرؤيا التقليدية والرومانسية التاريخية وقصص الحب والقصص البوليسية.

ويمكن إجمال مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة بما يأتي:

- قوة الأشياء وحضورها الفاعل.
- العمق الميثولوجي للشعب.
- البعد الأسطوري للحياة المعاصرة.
- الشاعرية الغامضة في الأسلوب.
- وحدة الزمن الإنساني.
- اعتماد الحس التطوري في صياغة مشروعات الغد.
- الرؤيا الشاملة للعالم.
- العمق الرمزي والكثافة الواقعية.

وتعكس طبيعة هذه الاستهلالات تعقيدات العصر وتنوع ثقافاته والإمكانات الهائلة التي وفرتها حركة الشعوب الناهضة والطرق النضالية للطبقات الاجتماعية المختلفة وهي تجد نفسها في خضم حرب هائلة وغير معلنة. أن حركة الواقع العالمي تفرض سماتها وخصائصها على الأبعاد المحلية فتجد صوتك اليومي البسيط وقد حمل انعكاسات تلك الحركة ودلالاتها. وعبثاً تحصر نفسك في زاوية فأحداث العالم وحركة الواقع السريعة تفرض ثقلها الشامل على كل أبعاد الحياة المعاصرة.

حاولت الرواية الجديدة أن تلقي بأزمات الإنسان وأفكاره والمنعطفات

الجديدة التي يمر بها كل موقف، إن متابعة الروائي لهذه الأبعاد الجديدة يفرض امتلاكه حساسية مفرطة بحركة الأشياء وتغييرات الأجواء النفسية وسيطرة القوى الاقتصادية الغامضة والمبهمة على مدركات الإنسان كما أن حركات التحرر ومواقف الإنسان الثوري هنا أو في أي بقعة يجد بها أصداء متناغمة مع المواقف الصغيرة. أن الرواية الجديدة وهي تبني بيتها على خصوصية محلية إنما تحاول البحث من خلال المحلية عن الخصائص الإنسانية الشاملة، فما دام العالم صغيراً والكاتب فيه يتغذى باستمرار من ثقافته وثقافة الآخر يحاول قدر الإمكان أن يشبع مدنه وشخصياته المحلية بما يستجد في العالم وبما يوسع من حقائقها الشاملة.

لاستهلالات الرواية الحديثة ميزة أسلوبية قد لا نجدها في استهلالات أخرى هي أن الجملة المكتفية المعنى من خلال الاستهلال تحمل ضمناً وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الأخرى، لكنها تختلف عنها بنية وسياقاً. بمعنى أن الاستهلال الحديث يبني كيانه من مستويات تعبيرية عدة تتصاعد في رسم الصورة الكلية للاستهلال وفي الوقت نفسه يدلل في كل مستوى على كلية المعنى في الاستهلال.

هذه الخصيصة الجوهرية نابعة من أن الروائي يشمل بنظرة واحدة عدة مستويات ويختار منها ما هو مشترك فيها. إن وحدة الانطباع التي يولدها الاستهلال الحديث لا تنشئ تكراراً لمعنى ما بعينه ولا يكون تابعاً لفكرة محورية، إنما تتولد من تزاحم العناصر البنائية: الواقعية والأسطورية؛ الرمزية والتخيلية للتبلور في موقف مشترك. حداثة الاستهلال انه استوعب منطلقات القرن العشرين من ضخامة الأحداث.

نقرأ استهلال "مائة عام من العزلة" لماركيز فنعثر على مثل هذه المستويات:

«.. بعد سنوات طويلة، وأمام فصيل الإعدام، تذكر الكولونيل اوريليانو بونيديا ..».

فالجملة الأولى من استهلال الرواية، تحمل عناصر جمل بقية الاستهلال حيث نجد فيها:

عمق الزمن/ سنوات طويلة.

قوة السلطة/ فصيل الإعدام.

زمن الرواية/ الحاضر/ الماضي.

البطولة/ الراوي/ أنا السارد.

وتأخذ العبارة الثانية من الاستهلال المنحى نفسه لنجدها محملة بالدلالات ذاتها:

«.. عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطحبه فيه أبوه، كي يتعرف إلى الجديد. كانت ماكوندو يومئذ قرية من حوالي عشرين بيتاً من الفضار والقصب..».

عمق الزمن/ عصر ذلك اليوم البعيد/ متحولة عن سنوات طويلة.

قوة السلطة/ الأب/ متحولة عن فصيل الإعدام.

الماضي/ الجديد/ تراكم الزمن.

المكان/ قرية ماكوندو الصغيرة/ الماضي.

البطولة/ أنا السارد/ الراوي.

وتنفتح العبارة الماضية على المكان المحلي فتصفه وتحدد سماته البيئية ولو أكملنا العبارة بما يليها نجدها:

«.. بنيت على حافة جداول ينساب ماؤه الشفاف في مجرى حجارة ملساء بيضاء كبيرة ما قبل التاريخ..».

وعناصر الجملة الحالية متكونة من الخصائص السابقة، مع انفتاح على المواقع جديدة:

عمق الزمن/ ما قبل التاريخ (سنوات طويلة ـ عصر ذلك اليوم البعيد).

الزمن الروائي/ الجدول المائي (متحولة عن الجليد ـ القرية).

المكان/ الحجارة البيضاء الملساء/ جليد آخر دال على المكان الصلب.

ما تزال القرية هي المحور/ ماض ـ الحاضر.

البطولة الراوي/ أنا السارد. تبادل في مهمة السرد، الذي هو تبادل في موقعية الزمن/ الماضي ـ الحاضر.

عناصر البناء/ مقارنة بين موقعين/ زمانين، وبين فكرتين/ هدفين. وهنا ينفتح الاستهلال على نوى العمل الباقية.

ولنستمر في إكمال الاستهلال.

«.. كان العالم جديداً حتى أن الأشياء كانت بلا أسماء تشير إليها الأيدي كي نتعرف عليها. وكانت تجيء كل عام من آذار، عائلة غجرية بأسمائها. فتزرع خيمتها قرب القرية وتعلن عن اختراعاتها الجديدة. في صخب "فريفرات" وطبول عارم. بدأ الفجر بأن أتوا بالمغناطيس فقام غجري ضخم الجثة كث الذقن، يداه يدا دوري إذا دعي باسم ملكيادس لبى، قام أمام الناس بعرض صاخب لما سماه بأعجوبة علماء الكيمياء الثامنة من مقدونيا، مر بالبيوت واحداً واحداً، وهو يجر وراءه سبيكتين من معدن، وذهل الناس خوفاً لما رأوا القدور والمدائن والكلمات والمناقل تتساقط من أمكنتها والخشب يقفقض لأن المسامير والبراغي جهدت عبثاً في أن تتقلع نفسها منه. كذلك الأشياء التي فقدت منذ عهد بعيد أخذت تظهر في الأماكن التي بحثوا عنها فيها اكثر ما بحثوا، ثم زحفت أشتاتاً معربدة وراء جديد ملكيادس السحري، والغجري يصيح بلهجة تخرج الحنجرة "للأشياء حياتها الخاصة بها، علينا أن نوقظ روحها: تلك هي المسألة".

وحين نبحث العناصر المشتركة نجدها ذاتها في الجمل السابقة من الاستهلال إلا أنها هذه المرة توسعت فانفتحت على عالم القرية/ الأشياء/ الفجر/ السحر.

وفي مشهد درامي تجسيدي يضع المؤلف العناصر البنائية للرواية كلها والتي تمثلت بـ: العالم الجديد/ أشياء بلا أسماء. التجربة المعاشة/ مجيء الغجر المناوب/ الاختراعات/ حركة الأشياء/ اهتزاز الواقع السابق للقرية باهتزاز تشكيلاتها/ قوة الكيمياء/ بدء بدخول العنصر المادي اللا بشري في التغيير، اضطراب قيم القرية القديمة/ وخضوعها للتغيير المستمر في علاقاتها وكياناتها/ تبديد القناعات القديمة/ حركة في العقل/ انفتاح على فعل الحاضر/تغير في طريقة السرد وتحول من الراوي المتكلم إلى الراوي الواصف ودخول الغجر عفوا عن طريق السرد الحيادي/ قلب موازين العالم الجديد بظهور ما اختفى من أشياء القرية/ ظهور روح الأشياء وقوتها ودلالة على الحركة المستمرة لفعل الحاضر، أي الدخول في دائرة القص..الخ

لقد قدم ماركيز جزءاً يسيراً من حياة أمريكا اللاتينية وهي تستيقظ مجدداً بفعل قوى سحرية/ واقعية ميثولوجيا سياسية: الاقتصاد المشوه/ القوى البشرية العاطلة. فما كان من مكانه ـ القرية الصغيرة ـ إلا وأن احتوت أمريكا كلها ـ تكثيف الدلالة ـ وجعل أمريكا بمواجهة ذاتها والعالم.

إن قوة استهلال الرواية الحديثة يكمن في احتوائه على الرؤية الكلية لأشياء والأماكن المشبعة بميثولوجيا الناس، وكأنها رؤيا العالم المعاصر ولذلك تهتم الرواية الحديثة بإبراز دلالة المكان/ الزمان المعاصرين المتناقضين تناقضا تضافرياً مع الماضي، أي استمرارية النمو داخل هذين المتناقضين. ويتطلب هذا اللون من تحديث الفن الروائي سيطرة كاملة لقوى المخيلة، فالأشياء في حركتها دلالة زمنية معاشه. أن ضخامة الموروث وحضوره الفاعل داخل السرد الروائي، يجعل للأشياء قوة، بل حضوراً موازياً للبطولة. أن عظمة الواقعية السحرية لأدب أمريكا اللاتينية تكمن في استحضارها للروح وللأشكال البدائية كقوى فاعلة في البناء الفني، مع واقع قابل للتطور والنمو والاحتواء.. فكل بدايات الخلق الأول كانت تعتمد الرغبات المتفارقة لتوحدها في مخلوق فني جديد يحمل خصائص الكل وفي الوقت نفسه يتطور إلى نوع جديد. فالرغبة في صياغة الأفكار الفنية الجديدة، رغبة كامنة في الأشياء ذاتها كقوى سحرية/ ميثولوجيا وقوى بشرية ذات إرادة. أن كل قرى العالم هي ماكوندو.

في استهلال رواية "الراووق" لعبد الخالق الركابي نجد العناصر البنائية ذاتها مع تخصيص للعمق المحلي.. نفض الغبار عن....

إذ احتوى معظم عناصر الاستهلال ذاكراً القيِّم على مخطوطة الراووق فينفض الغبار عنها وفتحها على بابها الأول.. "فنجد الاستهلال يحتوي على:

- في عمق الزمن/ الغبار/ الماضي
- زمن الرواية/ الباب الأول أي بدء التشكيلات الأسرية والاقتصادية/ زمن الحاضر. المخطوطة: تدوين الأحداث وسجل الماضي المتوارث وهو مكان لحفظ التاريخ/ انفتاح على الزمن المعاش.

البطل: تداخل الراوي/ أنا السارد.

السرد: وقوع القص بين فعلين: النفض/ الفتح. أي الاستمرارية

ونكمل الاستهلال بجمل ثانية فنجدها حاوية للأبعاد ذاتها.. فطالعه البيتان:

حين انتهت صفوة الأيام   وكشّر الشر لي عن ناجزٍ أشر
لاح النذير لنا نجما له ذنب   تاريخه (كلمُ في صفحة القدر)

والبيتان يؤرخان حسب قياس أقيام الحروف لعام ظهور المذنب هالي وما سببه هذا الظهور من أحداث شؤم للقرية وأهلها. وخصائص هذين البيتين هي خصائص الجملة الأولى نفسها مع توسع فيهما.

- عمق الزمن: المذنب هالي/ المتحول عن الغبار/ الماضي يحضر بكامل ثقله.

❖ زمن الرواية: الشر. الأيام الكدرة، نهاية الأيام الصافية. النذير هو النجم المذنب/ التاريخ المرسوم/ القدر، بروز قوة الأثر المدون/ الصدق.

البطولة: أنا السارد/ الراوي.

المكان: القرية.

الزمان: الحاضر/ الماضي. قديم/ حديث.

ونكمل استهلال الرواية المكثف فنجد أن ما تبقى منه ملحق بما سبق ومنفتح على ما يأتي:

«.. فتذكر يوم تسلمه سدانة عقب موت القيّم السابق. حينها في استطاعته تصفح هذه المخطوطة بعد سنوات طوال كان يحظر عليه سلفه خلالها مسها ففتحها لأول مرة على هذين البيتين الذين أرخ بها السيد نور تاريخ النجم المذنب مبتدئاً بذلك كتابة هذه الصفحات».

وتحتوي هذه العبارة على المفردات نفسها مع توسع فيها وتعميق لها. مع بروز دور البطل، حيث التحرر تدريجيا مع الماضي، وخلاصة الأمر هو إعلان الابتداء/ أي الدخول في الحاضر/ فتح السجل.

الرواية تفصيل موسع لهذا الاستهلال المركّز، المشحون بالشاعرية، والميثولوجيا، والبعد الشعبي المحلي، والمكتسب قيمته من أن صناعه هم أبناء الأجيال السابقة. وأن القدرية لها وجود، وأن الأرض المشغولة الآن بأحداث هذه الرواية، هي أرض عراقية، وعشيرة عراقية، ولشخصيات عاصرت جانباً من احتلالات العراق، وبنت قيمها على صراعات حادة ومباشرة مع قوى الاحتلال. وسيجد القارئ أن كل كلمة من كلمات الاستهلال مولدة لمئات الكلمات اللاحقة. يكشف الروائي عن عوالم خفية ومعلنة، مدونة ومعاشه لجانب من المجتمع العراقي كما يجد أن كل شخصية من شخصيات الرواية قد توالدت هي الأخرى، وانتشرت فعلاً ووجوداً في عشرات البقاع لينشئ كل فرد بيته الروائي الخاص، وما اختلافها واتفاقها إلا انعكاس لمسارات الحدث الاجتماعي الأكبر على أرض عايشت ألواناً من التجارب والممارسات والحروب فكانت الوقائع تقترب من التاريخ دون أن تكون بديلاً عنه، وتبتعد عن التاريخ دون أن تكون غريبة عنه، وتتفوق عليه بوصفها صياغة فنية دون أن تحرفه أو تفترض مسبباته. وإذ يطوى سفر الراووق صفحاته الأخيرة تكون الرواية قد جسدت حقيقة تاريخية مصاغة بفن متميز وأن ما استهل به الروائي ليس إلا نافذة على عمق الزمن المحلي المتأصل.

في استهلال "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، نجد العناصر ذاتها مع تخصص على مكان معين هو أوربا/ السودان. الغرب/ الشرق.

«عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوربا. تعلمت الكثير وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى، المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية».

عمق الزمن ـ سبعة أعوام

عمق المكان ـ أوربا

الزمن الروائي ـ الحاضر/ الماضي

الغياب/ الحضور

تعلم الكثير/ نسيان الكثير

إنكلترا/ قرية على النيل

غرب/ شرق

تقدم/ تأخر

شمال/جنوب

إنكلترا/ السودان

البطل ـ أنا السارد/ الروائي

ويتلخص الموضوع بالصراع بين قيم الغرب وقيم الشرق (أوربا/ أهلي).

ويمكننا الاستشهاد بأمثلة كثيرة (كالمتشائل) لأميل حبيبي، (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، (الأيام السبعة) لعبد الحكيم قاسم. والمسألة الجوهرية هي أن كتابنا في مرحلة التحولات الكبيرة لا يبرز في استهلالاتهم إلا المكان والزمان، الواقع والتاريخ، التجربة المعاشة والماضي. وأن البطل شخصية مثقفة تمتلك موقفاً من الحياة ولها رؤية. وقد رافق هذا الاستهلال موجة التحديث للأساليب الفنية، وبخاصة النثرية والشعرية عندما بدأت تحمل مشكلات الواقع العربي المضطرب. فالمتغيرات التي أحدثها التجديد الفني للأساليب طورت مشكلة المضمون، فكان الكتاب يسعون إلى الموضوعات ذات البنية الدرامية الكبيرة: التغيرات السريعة في الواقع العربي، الهجمة الاستعمارية، إلغاء الشخصية الوطنية، سيطرة رأس المال، عندها عمدوا إلى توسيع رقعة القص وأشركوا المتكلم والراوي أي وسعوا من مستقبلي.. رسالة النص. وتحول الصوت الفردي المحدود التجربة، إلى صوت شعبي غني بالموروث مهيئاً له لأن يصبح صوت المرحلة أو المواقف.

فما كان من الروائي إلا أن غير من زاوية معالجاته للواقع بما يخدم الحداثة الأسلوبية.

إن منحى الحداثة في هذه الاستهلالات هو ردم الهوة بين الأجناس الأدبية. فيدخل مناخ الشعر بيت الرواية وتحمل الرواية مستويات الفن المسرحي من منلوج وديالوج وتعدد أصوات، وتحتوي الرواية قصصاً قصيرة على طريقة التضمين والتوازي. ودخلت الرواية الحياة الشعبية لتعايش مع ميثولوجيتها وعاداتها وسحر وبساطة الشخصيات وشيوع الأسرار، وتحول خلال هذه المعايشة الفن من فن يقال إلى فن يعاش، فاشترك في صياغته جميع الناس بعدما كان محرماً على طبقات اجتماعية عريضة. هذا التحول في منحى الرواية الحديثة جعل من استهلالها أكثر انفتاحاً على المواقع الجديدة وأكثر تحرراً من قيود الرأي أو المتكلم. فاحتوت مفرداتهم على تجديدات بنائية خاصة بها. فتعمقت الإيحائية، واستوعبت مبادئ الجلال الكلية التي تسيطر على أبعاد الرواية. لذلك استوجب الاستهلال الحديث اكتمال المعرفة بالعمل كله قبل بدء الكلمة الأولى منه.

هـ ـ استهلالات الرواية القصيرة:

تميل استهلالات الرواية القصيرة إلى الكثافة تبعاً لطبيعتها المركزة. ويتحدد حجم الاستهلالها بالفقرة الأولى، أو الأسطر الأولى منها. تكثف الرواية بفكرة محورية واحدة، وتكون إما تكراراً للفظة مركزية، أو نبرة تأكيدية لجو ما، أو تجسيداً لصورة مشهدية فاعلة. فالتركيز الشديد بالكلمات والتعبير عن اللحظات المتأزمة والميل إلى البوح الذاتي هي السمات الأساسية التي يسعى استهلال الرواية القصيرة إلى تأكيدها.

ويتضح أن الكثير من الروايات القصيرة لا تميل إلى استهلال مطول، لأنها لا تتعامل بنية إلا مع بطل محوري واحد، وحدث مركزي واحد، وأن بقية الشخوص أو الأحداث الفرعية ملحقة بالمركز. كما تشيع هذه الاستهلالات بحس كوميدي أو تراجيدي إذ لا فرق في المعالجة مما تتطلبه الشحنة الشعورية التي تحتوي من ذات المؤلف الشيء الكثير وغالباً ما تهتم هذه الاستهلالات بالتاريخ الشخصي للبطل.

وميزة استهلال الرواية القصيرة أنه يداخل بين الأزمنة. الماضي فيه قريب، والتجربة التي تجسدها الرواية لم تنته كلياً بعد. فهي اما معاشة في الحاضر، أو أنها انتهت لتوها، أو تحتوي التجربة على شيء آفل أو موقف حاد انطوت تجربته الحسية عليه لكنها ما تزال حية في الضمائر. واستهلال هذه الروايات يمتلك قدراً من الشعر ومن الترميز فيتداخل في بنائها السرد مع المناخ الشعري، ولا بأس من الحوار لولا الخشية إلى أن يتحول بها إلى المسرح.

غالباً ما تجسد هذه الرواية جانباً من السيرة الذاتية للمؤلف، فهي

تلتصق بالتجربة الذاتية لاحتوائها على أجواء نفسية خاصة، ولاستهلالها إمكانية التحرك بين الشعر والقصة القصيرة والرواية، وهي في أفضل نماذجها الوجه الأكثر بروزاً لظاهرة المعالجة الفكرية لمشكلات مجتمع متحول، مجتمع مر ويمر بأزمات للأفراد فيها دور بارز.

وفي أدبنا العراقي كونت الرواية القصيرة انعطافاً بارزاً في التأليف الروائي لأنها الفن الأكثر تلازماً مع طبيعة المؤلف عندنا إذ غالباً ما يتحرر البناء من الشكل القصصي القصير، وتعدد الروايات التي ألفت في مثل هذه الحجوم من أكثر الروايات العراقية التصاقاً بالتجربة الاجتماعية وبالأجواء العراقية التصاقاً بالتجربة الاجتماعية، وبالأجواء السياسية، وبالقابلية التأليفية، وتعتبر مرحلة شيوع ظاهرة الرواية القصيرة في أدبنا مرحلة مهمة وأساسية فما بعدها لا ينتج إلا الروايات الطويلة ذات البنى المتعددة، والتي بمقدورها قياس الأوضاع الاجتماعية الأكثر تجذراً وتشعباً. مع ذلك نجد أن روايات طويلة لغائب طعمه فرمان ولفؤاد التكرلي ولعبد الخالق الركابي ولجاسم الهاشمي ولعبد الرحمن الربيعي، وقد نجحت في قالبها الفني.

وفي ضوء ذلك، يكون استهلال الرواية القصيرة أنجح الاستهلالات فنياً وفكرياً لأنه يتلاءم تماماً وطبيعة ومزاج وقابلية المؤلف الروائي ويتلاءم وطبيعة التشكيلات الاجتماعية للأحداث. إن قراءة متمعنة في الفكر الاجتماعي نجد الميل فيها إلى الأحداث القصيرة المعتمدة على زمن محدود وعلى قابلية أفراد معينين. وتعود هذه الطبيعة إلى الضعف الفلسفي والفكري الذي يربط حدث ما بآخر، أو منتوج ما بآخر، أو ظاهرة ما بظاهرة أخرى، إن الطريقة الفردية، المتقطعة، والأسلوب الإنتاجي الأحادي هو الأكثر تسيداً في التربية الفكرية وفي الممارسة العملية. لذلك لا يفلح لاستيعاب هذه المنهجية الفكرية والعملية إلا الأساليب الفنية ذات البنية المكثفة، والأسلوبية الرامزة أو الواقعية المباشرة ولا غرابة أن يمتاز أدباتنا الثقافي بشيوع ظاهرة الشعر الغنائي بدلاً من القصيدة الملحمية والمركبة، واللوحة التشكيلية المفردة بدلاً من اللوحات ذات الموضوع الواحد، والقصة القصيرة بدلاً من الرواية والمسرحية ذات المشاهد بدلاً من المسرحية ذات الفصول، والمقالة النقدية بدلاً من الدراسة المحددة بموضوع.



نقرأ استهلال رواية "آلام السيد معروف" لغائب طعمه فرمان فنجده استهلالاً مكثفاً متمحوراً حول كلمة "الغروب" لتصبح دلالة واسعة للرواية كلها، واستهلال الرواية القصيرة، قد يكفي للدلالة عليه كلمة محورية أو مقطعاً منها. نقرأ:

«للغروب فتنته لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى..»

ولفظة الغروب التي تأتي في حال جر، دلالة راسخة في بناء الرواية وفي شخصيتها "السيد معروف" والسيد معروف، (العلم والمعرّف) دلالة هو الآخر على نمط من الناس لهم ماض وتاريخ وصت وحضور دائم وممارسة وفعل لا يجهله أحد. أما الفتنة، فهي النشوة الراسخة المجرية، وترتبط مكانياً بالسيد معروف وزمانياً بالغروب. لذلك لا تعادلها أية فتنة أخرى.

وتتفرش الرواية موضحة دلالة الغروب على مختلف المستويات: فحضور الغروب يعني غياب الأمل المشرق، الرواية تنتهي بموت السيد معروف وتتفتح ثنائية الغروب - السيد معروف/ الشرق - الآخرون.. على مستويات دلالية مختلفة:

- قدوم الليل - انحسار النهار.
- تأكيد الأفول - محورا للقص.
- ثقل السنين - تقدم بالعمر، غير متزوج، ضخامة التجربة.
- تجربة سياسية، ممارسة جماهيرية، حضور في حقول المعرفة الأدبية، التمسك بالموروث الثقافي، القرآن والشعر.
- وجود الأمل/ انعدام الأمل.

- البحث عما هو آني وسريع/ الركون لما هو خاص.
- حضور الشباب ـ والألفة ـ /تكوين الأسرة لدى الآخرين.
- لا تجربة، ضمن ممارسة عامة/ قلة الاطلاع الأدبي، والعيش بكلمات الحاضر.

فالغروب لدى السيد معروف، هو موروث وتجربة وحضور مادي ثقافي وإنساني واضح. وهاهو يواجه الآن إلغاء لكل هذا من خلال شخصيته الآيلة إلى القدم. فالغروب خلاصة لنهار طويل، وابتداء لليل قادم. أو هو نافذة من شطرين: أحدهما مغلق وخلفه نهار والآخر مفتوح وأمامه ليل. وكلا الوضعين يخلق ظلام السنين وآلام الروح. السيد معروف تجاوز الآن العمر به مراحل. وحيد، لا زوجة له ولا أصدقاء، له أم وأخت بدأتا تنفران من حياته المكروهة. كل ما يمتلكه وضوحاً ذاتياً بمقابل مجتمع مضطرب القيم. له تجربة سياسية محبطة لم يبق منها إلا الأسماء وبعض المفردات والوجوه، له علاقة حب قديمة تعاوده ذكرى غاربة. لا يمتلك من تاريخه غير تجربته في العمل، كاتب طابعة، موظف أرشيف وأعمال موشومة بثقافة قديمة كلها كلمات قرآنية وأقوال مأثورة وأشعار ونثر مسجوع. يندب اضطراب قيم المجتمع واختلاله، فهو إذ يقرب لا يرى إلا مجتمعاً غارباً، جسده المنهك يحمل عاهة الرقبة الطويلة دلالة على الحصانة وسداد الرأي ـ عيناه بنظارة حيث الواقع أصبح قاتماً لا يرى إلا من خلال نظارة كاشفة. أقدامه لا تعرف إلا الأماكن التي يجلس فيها من تقارب معه في التجربة والسن، وغالباً ما تكون مقاعده تطل على الشط وخلفه شمس غاربة. أماكنه مشبعة بدلالة الغروب كذلك ملابسه وهيأته ومشيته وأحاديثه. ذاكرته الموشومة لم تعد كما كانت نشطة تلاحق الأحداث، بل أصبحت راكدة خامدة جرت عليه يوم ذاك ويلات الملاحقة والمطاردة. وها هو الآن لا يحمل من تلك التجارب إلا ذكرى آفلة متعبة. هو الآن بفعلها ملاحق غالباً ما يوجه إليه كتاب تنبيه أو توبيخ أو كلام من النوع الذي يذكره بالعجز والتخلف.

قطار الأيام الفائت على جسده وذاكرته. لم تنهضه أية كلمات حتى كلمات الفتاة التي حيته مصادفة. كل ما في السيد معروف مشتق من الغروب.

في الغروب تكتمل دورة الزمن إذ لا شروق بعده، فهو سحر الديمومة وفتنة الأفق وهو مطال الرجال، وله عناد السنين لا يتكرر إلا ويخلفه ظلام. والتجربة المعاشة فيه مشرفة على النهاية.

ويتوزع الغروب دلالة على مفاصل الرواية القصيرة كلها، والسيد معروف يتوازن معها فيصحب بالغروب إلى نهايته، وخلال مساره معه لا يتحدث إلا سجعاً، والسجع غروب النثر الجيد ولا يتحدث إلا وبمعية أقواله آيات من الذكر الحكيم وقد حرف بعضها وقد أشفعت بالأمثال وعندما يتوخى الدقة في مجتمع لا دقة له، وفي وظيفة تتكرر أفعالها اليومية، نجده لا يمتلك إلا لوناً واحداً من الفعل هو تكرار الخبرة المحددة في العمل. ومن خلال هذه الخبرة يتحقق وجوده.

لقد قدم غائب طعمه فرمان في هذه الرواية القصيرة صوت إنساني عراقي معذب فرضت السنون عليه وضعاً صعباً وسحقته الأيام بتكراراتها المملة. فهو خلاصة لجيل غارب لم تبق منه إلا الأسماء وبعض الأمكنة والقليل من الأقوال القديمة النبرية. فما كان من استهلالها إلا أن لخص كل هذا المناخ بكلمة واحدة فقط هي "الغروب".

في رواية "الوشم" لعبد الرحمن مجيد الربيعي يتأكد الاستهلال ذاته مع تنويعات نفسية خاصة.

«تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض..» يؤكد الاستهلال على الشارع، وهو المعادل الموضوعي للحرية فهو مكان مشاع للهواء النقي، واللا مسؤولية، ويقترن الشارع بالوظيفة المضادة للسجن. العمل المليء حرية، والشارع مكان تختلط فيه الإرادات المتشابهة. السجن مضاد له، أي المكان الضيق مضاد للسعة. ولأن كريم الناصري حوصر

بسبعة أشهر في السجن يصبح الشارع حرية له، نظافة وظيفة ونساء وألوان ورسم وكتابة الشعر والقصة وعدد من الصداقات وملابس نظيفة وكلمات عامة. وضمناً فكريم الناصري وحدّ إرادته مع من هم في الشارع، تشابه معهم وتشمم الهواء الذي يشمونه، وبذلك فقد إمكانية ان يحوي على موقف لأن الشارع هو تعرٍ وكشف لاسيما وأنه يرد مشمساً ومضيئاً ومليئاً بالهواء النقي.

المسار العام للرواية يؤكد هذا الاضطراب لتحول كريم الناصري من الموقف الذي أدخل بسببه السجن إلا اللا موقف الذي يشيع في الشارع. وما الرواية إلا سرد لهذا التناقض الذي ظهر مقبولاً لجيل محدد من المثقفين وبخاصة الذين قايضوا الغرف - السجون - بالشارع والوظائف والعلاقات العامة.

تؤكد استهلالات الرواية القصيرة على شاعرية المكان فتحدده وتوسمه بتجربة وتعمق فيه الهوية الاجتماعية. والقصة العراقية بنت الكثير من بيوتها في السجن والأماكن الضيقة المحصورة فكانت أمينة أمانة تاريخية لمراحلها. رواية "المسافة" ليوسف الصائغ، "رجل الأسوار الستة" لعبد الإله عبد الرزاق، "المستنقعات الضوئية" لإسماعيل فهد إسماعيل.

نقرأ استهلال "القلعة الخامسة" فنجده محملاً بشاعرية المكان:

«داخل الشاحنة التفت إليّ الشرطي الذي يجلس لصقي وسألني في سخرية مكبوتة: هل أنت منهم؟».

ومفردات الاستهلال هي خاصة مكثفة للرواية كلها، فالشاحنة مثلاً المكان المغلق صورة مصغرة للسجن، إن لم تكن سجناً متحولاً، وتتولد من الشاحنة السجن مفردات كثيرة: الغرف، العزل، القاعة، ووراء هذه الأمكنة تكمن أزمنة معاشة لكل لقطة منها تجربة، وكل تجربة هي معايشة في المكان. وخلال الرواية لم تجد أي مكان منها مكان مصالحة أو اتفاقات بل كل الأمكنة استرجاع لزمن ولحدث مضى. أمكنة مليئة بالقلق لأنها ترتبط بالماضي وتحيا في الحاضر، ومشبعة بالخوف لحضورها في ذاكرة ساكنيها تجارياً من نوع خاص. وخصوصية مثل هذه الأمكنة لا تنتمي لأحد من ساكنيها، بل الكل يعيشها رافضاً لها.

ومع الشاحنة نجد الشرطي، والشرطي هنا رمز السلطة يعمل بإرادة الآخر ومادته السجن والتعذيب ولغته الدولة لغة الشارع التي تدفع بالبعض إلى الانزواء أو العزلة. والرمز في الرواية كان حاضراً ابتداءً من إلقاء القبض على البطل حتى نهاية الرواية، وتتوالد منه مفردات هي هيأت زمانية ومكانية (المحققون، الحكام، المخبرون، المتخاذلون من السجناء) وغالباً ما يحيط هؤلاء السجن بسياج آخر غير سياجه الطبيعي. والرواية توازي إلى حد مذهل بين حضور هؤلاء وحضور المسجونين فعلاً وقوة.

وثمة مفردة ثالثة ترد في الاستهلال هي الأنا الشخصية المحورية التي اعتمدتها الرواية، شخصية البطل الذي اقتيد خطأ فأصبح داخل السجن ليصبح واحداً منهم بل وقائداً لهم. والفردية أحياناً تصبح بطولة مشاعة للناس ونجده محدداً بطرفين، الوطني في عرف أصدقائه، وغير الوطني في عرف السلطات. وحضور هذا التناقض داخل السجن وخارجه جعل من هذه النماذج الشخصية مكتنزة حية.

أما "هل أنت منهم" التي ترد بصيغة سؤال في الشرطي، فهي المركب الاجتماعي للهوية العامة وتأخذ الـ "منهم" داخل الرواية مسارات مختلفة فللبطل أصدقاء متشابهون معه وله أصدقاء مختلفون ولذلك تجد الـ "منهم" على لسان الشرطي اتهاماً بينما هي داخل السجن موقفاً. وفي آخر الرواية يتوحد "الأنا" مع الـ "منهم" ويصبح الكل تطبيقاً لمقولة الشرطي في استهلال الرواية.

العينات الاجتماعية لا تتوحد أهدافها إلا من خلال الممارسة الفعلية الموحدة والسجناء المختلفون بالقضايا، موحدو المكان والزمان والضغوط التي تجعل منهم هوية واحدة. لذلك لا يصبح السجن أو أي مكان مغلق إلا

محطة مؤقتة تتأجل فيها الخلافات. هكذا انفتحت رواية أخرى هي رواية "المسافة" ليوسف الصائغ على مثل هذا الفهم في مثل هذا اللون من الروايات لا يتركز فعلها الكلي إلا على محوري البطل والمكان. ولذلك تفشل الاستهلالات إن خلت من هذين المحورين.

في رواية صنع الله إبراهيم "تلك الرائحة" نجد الاستهلال يجسّد محورها الأساس، وهو العيش بعد الخروج من السجن، ثم العودة بفعل القص إلى أيام السجن. نقرأ استهلالها الآتي:

«قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لي عنوان. تطلع إليّ في دهشة: إلى أين ستذهب أو أين ستقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لي أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردي. قال: لابد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة. ليذهب معك عسكري. وهكذا خرجنا إلى الشارع أنا والعسكري».

المكان هو محور الرواية، ليس لأنه المحيط الذي يقيس الحركة الفاعلة للبطل وإنما شروطه الموضوعية تتحكم بمسار القص. فالبطل هنا خارج لتوه من السجن وموضوع تحت المراقبة. حتى عندما يدخل بيته ما يزال مشدوداً إلى السجن. الزمن في مثل هذه الحال محسوس ومعاش، والحرية التي غايته تصبح مقاسه بأفعال السلطة ضده. وخلال مسار الرواية لا نجد إلا مكانين قلقين.

في قصة موسى كريدي الطويلة "غرف نصف مضاءة" نموذج آخر من الاستهلال الناجح نقرأ منه:

«.. يتنفسان ببطء طوال الفترة، كانا هرمين مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة».

وكل مفردة من هذا الاستهلال هي خلاصة لمقاطع وحالات وصور القصة كلها..

التنفس ببطء، مواصلة زمنية للحياة.

الفترة، الوقت المعاش

الهرم، الماضي والتاريخ

مرابطين، العلاقات الداخلية التي يولدها وجود هذين الشخصين الهرمين في الغرفة.

غرفة نصف مضاءة: الواقع المادي والنفسي لحياة البطل وحياة الناس وهو مكان مشبع بالظلمة وبالضوء، الشباب والكهولة، الماضي والحاضر ويمثل هذا المكان الناجح يستطيع القاص أن يدلك على عمق التجربة.

الحركة الموضحة هي الفعل الحركي للشخصيات ونجدها متولدة عن صور إحباطية أخرى، قلق البطل وملاحقاته والموت المحيط به، والشوارع والمقاهي التي تضيق عليه أنفاسه، ثم إحباط سفرته إلى الخارج. هذه الأجواء تجسيد فعلي للحركة الموضعة داخل غرفة - مجتمع - نصف مضاءة.

تميل الرواية القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي ومحسوس، لأن الواقعية كمنهاج فكري تدفع بالرواية إلى أن تبني كيانها على أرض معروفة مجربة ولها ماض وإمكاناتها الحاضرة مختبرة بالتجربة، وكان من حصيلة هذه المعايشة المحسوسة لأشياء الواقع أن اهتم صنع الله إبراهيم وسواه من كتاب الرواية الجديدة بمعنى الواقعية من خلال تغليب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر. وقد عكس هذا المنحى الطبيعة الفكرية لنوعية الأبطال، أولئك الذين جاءوا من عامة الناس وحاولوا احتلال مواقعهم الطبيعية في حلقة الصراع الاجتماعي لعل قيمة "تلك الرائحة" هي طريقة السرد الذي نقل لنا بشاعرية جميلة فعل الأشياء المألوفة في العين وفي الذاكرة.

ويميل أحمد خلف في "الخراب الجميل" إلى اعتماد الاستهلال الحواري، إنه لا يدخل بيت الرواية إلا وهو يحاور الاثنين معا البطل وذاته أو زوجته. لعل كلمة الخراب التي أشار إليها في الكلمة الوحيدة التي تشير

إلى ماض ما. ضمن هذه الجدلية المراوحة بين زمنين لا يمسك من استهلال الخراب الجميل سوى بدايته:

«يا إلهي كأني أعرف ماذا سيحل بينهما من خراب.. لماذا يقرن حياته بامرأة ذات سمعة سيئة لماذا؟!».

ويغذي أحمد كلمة الخراب بكلمات متشابهة: التحطيم، الطرد، السمعة السيئة، الكراهية، الحب المضطرب، العلاقة المشوهة... الخ. وضمناً يؤكد أن قاموسه في هذه الرواية قد اكتشف من البداية أن الكلمة المحورية التي تصلح استهلالاً من نصيب القصة القصيرة أكثر من نصيب الرواية.

لم يعد للمكان سيطرة في رواية أحمد خلف. فقد سيطر عليها المنهج الذهني في البناء، وهو منهج المحاورة، فبدا المكان الذي هو أساس في مثل هذه الروايات معلقاً لا هوية له. وهذا هو ما جعلها رواية تنتمي إلى الأفكار أكثر منها إلى الواقع.

في رواية "اللعبة" ليوسف الصائغ نلمس المنحى ذاته، ثمة محاورة في التليفون بين اثنين، زوج وزوجته، ولم يدخل المكان في تركيب الرواية إلا لاحقاً، عندما تحول البيت سجناً للزوجة وغرفة العيادة حرية له. والاستهلال الحواري قد لا يوفق الكاتب به دائماً إلا إذا كان على شيء من الفهم الدرامي لطبيعة الموضوع. ولكن الروايتين فيهما من ملمح الدراما الشيء الكثير.

في "ناسوس" رواية محيي الدين زنكنة ثمة مزاوجة بين الذهن والمكان. لقد اقتصر استهلاله على هذه المزاوجة فتحدث عن القفص والبيت الضيق والمكان الذي يغلف واقع الأسرة، ثم التليفون النافذة على الخارج. ثم بعد استهلال قصير يعود إلى الحوار وكأنه بذلك يؤكد شرطاً فنياً كان قد ابتدأ به قبل الآن. هذه النقلة الزمنية والمراوحة بين الماضي القريب والحاضر، قد لا تنجح إلا على يد كاتب مجيد، في ناسوس أنهض زنكنة رؤيته على شيء من عمق التجربة، فالبطل صديق له، وصديق يترجم لحظات معينة من حياته أفكاراً. أن زنكنة هنا لا يتخيل ولا يعيش في الفكرة بقدر ما يوصف لنا ما حدث فعلاً. لذلك جاء استهلاله جامعاً بين حضور المكان وحضور المحاورة فيه.

في "المسافة" ليوسف الصائغ، يتكرر الاستهلال المحوري وهو غالباً ما يعكس الأزمات النفسية ويجعل من الذات محوراً أساسياً لها، وبالطبع ستسيطر الأفكار أكثر من سواها على الرواية.

وفي "ضباب الظهيرة" لبرهان الخطيب تجد المنحى ذاته في الاستهلال ما عدا الحوار، أي سيطرة الذهن والتركيز على مفردة الإحساس بالخطر على معظم مفردات الاستهلال، بعكس الطريقة الفنية التي كان الستينيون يعالجون بها موضوعاتهم القصصية، وهي بالضرورة إحدى ملامح الخوف الكبرى التي سيطرت على أجواء قصص تلك المرحلة. والقلة منهم من حاول أن يرسي خوفه وقلقه على أرض واقعية واضحة.

ففي رواية "تلك الشمس كنت أحبها" لعبد الستار ناصر، نجد الاستهلال يركز على محوري البطل المفرد القلق وعلى المكان، أزقة بغداد ومحلاتها.

«هنا كان الموت والخوف والقهر وشيء مثل البكاء، تلك مسألة غريبة. تلمسها رجال الزقاق دونما أثر، من تراه يطرق باب الموت. انفاس مثل الشهيق تهدأ وأنفاس مثل الهمس.. كنا في الصيف، حلقات من الرجال مركونة على جدار بغداد تئن من شبق مريض..»

وبرغم الكلمات العائمة وغير القصصية التي اشبع القاص بها استهلاله إلا أنه نجح في تحديد موضوعه، فالرواية كلها حديث عن الأزقة والرجال ولا يكاد فصل من فصولها إلا وأن يبتدئ بجملة فيها مثل هذه المزاوجة فبنى استهلاله على تصور متكامل عن الفعل والمكان.

قد لا يكون المكان وحده كافياً لتحديد سمة الاستهلال الناجح فثمة

روايات مشبعة بوصف جزئيات المكان، وبشيء من تاريخيته وجغرافيته كما فعل محمود أحمد السيد في روايته القصيرة "في سبيل الزواج" حيث بنى استهلالها على وصف عام لمدينة بومبي وجغرافيتها وحياتها، وارتباطها بالهند والمشكلات التي تعاني منها. ثم لا نجد داخل الرواية أي أثر واضح ومهم لمثل هذا الاستهلال فيما يعني أن المنهاج الطبيعي الوصفي إذا ما سيطر على البصر والذاكرة فتح المجال لأن يكتفي القاص به ولا يعود إليه. لا ينجح الاستهلال إلا متى ما كانت الحاجة إلى مفرداته وأفكاره مستمرة داخل العمل عندئذ يبني كيانه اللغوي والمعرفي على شيء من تاريخية العلاقات الداخلية للنص لا تاريخية المكان العامة أو جغرافيته.

الفصل الرابع

الاستهلال السردي في القصة القصيرة

- ١ -

لقد فرضت الحياة على كاتب القصة القصيرة أن يكون حاضراً في المتغيرات المستجدة، وأن يلاحق جديدها، فهي الفن الأكثر صعوبة بين الفنون، وهي الفن الذي كسب عداوة الفنون الأخرى، فلا الرواية ولا المسرحية ولا القصيدة بمنجى عن تأثيرات القصة القصيرة إذ حملت كل هذه الأنواع القصة القصيرة في بنيتها، وأصبحت بمرور الوقت عنصراً بنائياً خفياً أو معلناً يشد جزئيات العمل ويطبع نوعها بخصوصيته. ولا ريب فالقصة القصيرة وليدة الحكاية، والحكاية عنصر فاعل في كل الفنون، بل العنصر الذي لا يخلو أي فن منه. وفي ضوء هذه التداخلات المستمرة نجد القصة القصيرة من أكثر الفنون الإبداعية عرضة للتحولات، بما تمتلكه من ثراء نوعي وأسلوبي، وبما تتيحه من مجال للأنا المفردة - تأليفاً وبطولةً - من تعدد وتنوع وفرادة.

إذن ما الذي سيكون عليه وضع الاستهلال فيها؟ هل يتحكم الاستهلال بقالبها ومنحاها الفني؟ أم أنه سيخضع باستمرار لما تخضع له فنيتها؟ وعموماً فاستهلال القصة القصيرة أكثر العناصر البنائية بحاجة إلى فهم، فهو المدخل المتأرجح، وهو المدخل الابتداء. ولما كانت القصة القصيرة وريثة الكثافة النثرية، ووريثة السيرة الخفية للذات المبدعة، ووريثة للحكاية بكل شعبها وفنونها فقد حملت المتغيرات كجزء من بنيتها المتجددة، ولذلك ليس من ثبات مطلق لبنية الاستهلال فيها، بل أصول عامة يمكن التعرف عليها.

- ٢ -

بنية الجملة القصصية

٢ - ١ - ابتداءً يمكننا الحديث عن تطور بنية الجملة القصصية، بمثل

ما نتحدث عن تطور الجملة الشعرية أو البيت الشعري، أو الجملة الموسيقية أو الجملة السينمائية.

فالجملة القصصية، هي المحك الذي يتطور في ضوئه النثر، وفي العراق حيث الأساس المعتمد في هذه الدراسة، نجد تطور الجملة القصصية مر بمراحل عديدة، هي بالضرورة اتجاهات القصة ومدارسها. والدراسة هذه ليست معنية بهذه الاتجاهات أو المدارس وإنما غايتها الوصول إلى أهمية بنية الجملة القصصية ككل ومن ثم ما يلحقها من تغيير فيما يخص الاستهلال لاعتماده الكلي عليها.

ما الجملة؟

٢ ـ ٢ ـ بدءاً يمكن القول أن الجملة أية جملة: جملتان، جملة قصيرة مبتدأ وخبر، وتتألف من اسمين أو شبه جملة، أو الخبر فيها جملة اسمية ومثل هذه الجملة غير ذات نفع في الاستهلال لأنها مغلقة، محدودة..

أما الجملة الثانية، فهي الجملة المنفتحة، وفي الغالب يكون الخبر فيها جملة فعلية، والجملة الفعلية تشترط فرضيات عديدة منها أن الفاعل فيها مولد، والفعل متعدياً، والجملة الثانية منبثقة من الجملة الأولى دون أن يكون ذلك متعمداً. فالجملة الاستهلالية، كما أشرنا أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التي ستكون جنيناً متكامل الهيئة. وما مفردات الجملة الفعلية إلا مفردات مولدة هي الأخرى، قابلة للاشتقاق والتوسع والاستعارة. لذلك ليس كل فاعل يصلح لأن يكون فاعلاً في هذه الجملة، لقد جرى تطور أساس وفعلي على بنية الفاعل، فبعدما كان مجرد منشئ للفعل، أصبح بطلاً له موقف وقضية، وحضوره داخل المتن الحكائي حضور شاغل لأن فاعليته لا تقتصر على الفعل اللغوي الابتداء وإنما على الاستمرار بتوليد الأفعال وفي مراحل تطور القصة العراقية الحديثة، جرى انزياح للفاعل فأصبح الفاعل إنساناً أو حيواناً أو زماناً أو مكاناً أو مجتمعاً، أو تاريخاً وجرى له ما يجري لأي موضوع له مديات فكرية. ويمثل ما حدث للفاعل حدث للحروف وللأفعال وللأسماء. فالكلمات في الجملة الاستهلالية ليست أحادية المعنى، بل لها من المعاني ما للحدث من شمولية وتنوع.

يتم توسيع الجملة الاستهلالية بعوامل بنائية عدة منها الإحالة والتأويل، والاشتقاق والتضمين والتناص، والاقتباس. كما يتم توسيعها من خلال حسن التخلص، كما يسميه البلاغيون العرب بحيث يصبح الدخول إلى متن النص من دون تعمّل. وفي هذه اللحظة يتم تطعيم بداية حسن التخلص بما هو مشابه لما في الاستهلال، عندئذ تبدو الجملة منسابة وملتحمة بالمتن. لذلك يمكن اعتبار الأبيات الأولى من القصيدة الجاهلية مثلاً والخاصة بالوقوف على الأطلال كلها جملة استهلالية طويلة تحتوي على جملة استهلالية أولى ثم على جمل مبنية بالارتباط مع الجملة الأولى. لأن كل هذه الأبيات تؤدي غرضاً واحداً ولو أنها من جملة أغراض صغيرة.

٢ ـ٢ـ لم يعالج "بروب" الاستهلال في الحكاية الخرافية لأنه لم يكن له وظيفة محددة، والوظائف عند "بروب" «هي العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة.. إن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة»[١] وما الوظائف التي عناها "بروب" إلا وظائف الشخصيات. ويمكن اعتبار "الوضعية البدائية" التي تفتح بها الخرافة بمثابة الاستهلال، وهذه متغيرة شكلاً من حكاية لأخرى لكنها متشابهة الوظيفة في كل الحكايات. والوضعية البدائية أقرب إلى الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة التقليدية أو الواقعية تلك التي تبتدئ بحادثة أو واقعة تشير إلى واقع، أما في القصص الحديثة وبعد تنوع أساليب السرد أصبحت الجملة الاستهلالية متنوعة وذات مديات معرفية أوسع من "الوضعية البدائية" أو من الاستهلال التقريري. ومع ذلك فإشارة "بروب" إلى أن كل حكاية أو خرافة لها وضعية بدائية، إشارة ترتبط بالمورفولوجيا النباتية، أي النواة أو البذرة، وهو ما يشبه إشارتنا إلى أن الجملة الاستهلالية أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التي ستكون

جنينا، وهذه بدورها بديهية لأن الحياة نفسها تفرض شروطها خارج وعينا بها. ومع ذلك فالتحليل النقدي اللاحق للمديات يشير إلى متغيراتها الجديدة وما أضيف لها من خصائص النوع الذي تبتدئ به..

وعموماً يمكن إجمال الوظائف الأساسية للجملة الاستهلالية في القصة القصيرة بما يأتي:

١ ـ ثمة وضع موشك على الانهيار يراد صيانته.

٢ ـ استحضار بطل كفوء.

٣ ـ صياغة أسلوبية مبهمة، غامضة، إحالية، منفتحة.

٤ ـ الجملة الخبرية متعدية وغير لازمة.

٥ ـ كل المفردات الواردة ستولد مفردات ومشتقات جديدة داخل النص.

٦ ـ لها علاقة بنائية بالمتن من خلال فن حسن التخلص والانسياب.

٧ ـ لها علاقة ممهدة بالنهاية حيث اختتام الخلق التكويني بها.

وترتبط خصائص الجملة الاستهلالية ارتباطاً واضحاً بالبطل أو صاحب الضمير الناطق في المتن الحكائي.

٢ ـ ٤ ـ الجملة التي يمكنها أن تفتح السبيل إلى ما يتلو أي الجملة الاستهلالية، مليئة بالتجربة ـ تجربة النص ـ حتى ولو جاءت عفو الخاطر، كما يحدث دائماً في القصائد. وحتى في القصائد لا تجدها كذلك بعد التحليل النقدي لها، بل على العكس تماماً أن خيطاً من الضبط الشعوري قد نظم مفرداتها. أما في القصة فالجملة الاستهلالية لا تولد إلى وهي مليئة بمادة النص أولاً، ومحددة ارتباطاتها بمبنى النص الحكائي ـ الحبكة ـ ثانياً، ومؤدية إلى النهاية ثالثة، ولذلك ليس من اعتباطية ما في مبنى هذه الجملة أو في هدفها.

إلا ان هذا المسار الذي أنضج الجملة الاستهلالية في القصة العراقية أو العربية، هو مسار الوعي بفن القصة، ونعني بذلك الانتباه المركز إلى البنية الفنية للقصة، ويشكل الوعي هذا بداية تحويل الحادثة العابرة إلى مجس لكشف الواقع، وإلى فن يسهم في تغييره أو تثويره، وعندما يعي كاتب القصة أن المهمة التي بصددها تتجاوز الانفعال بالحدث أو الانتباه لحال ما من حالات العيش تتحول القصة إلى طريقة قول مهم، وإلى طريق فحص دقيق للواقع، وعندها يكون البناء أحد أهم المرتكزات الفكرية لطريقة تفكير المؤلف بالواقع.

ترتبط الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة بالمتن الحكائي وبالمبنى الحكائي برباط سببي أساس ذلك هو "التوليدية" فالكلمة في الجملة لا تعني ذاتها ولا تكتفي بمعناها، بل يتفرع المعنى فيها إلى مفردات تشتق منها وتتولد غيرها. ولذلك فالتوليدية التي تعتمدها الجملة الاستهلالية أشبه بالمولد الحراري، أو المولد المعنوي، لذلك على كلمات الجملة الاستهلالية أن تفسر بتفسيرات عديدة وأن تعرب إعرابا متنوعا، وأن تبنى بطريقة لا تعطي لنفسها أية حدود واضحة ومباشرة. فالرابط السببي بين الجملة والمتن أو الجملة والمبنى من القوة والأهمية ما يمكننا عده بمثابة النسغ في العمود الفقري للنص. إذ لا يجوز لأي جزء من جسد النص أن ينمو بمعزل عن تأثير الجملة الاستهلالية فيه.

والتوليدية منهج بنائي، يبتدئ بالشرارة التي تحتويها الجملة الاستهلالية ومن ثم تتوسع النار في الجسد حتى إذا ما وصلت القصة النهاية لا يكون ثمة انطفاء أو حريق مستمر، وإنما اكتمال. فالخاتمة لا تبنى إلا وفق سياق فعل البداية. هل نتحدث إذن عن الصناعات، تلك التي ترسم نهايتها حالما يبتدئ بها؟ أم أن العمل الأدبي يختلف من حيث السياق فتتحول إنبناءاته داخل النص إلى ما يغاير البداية. أن مثل هذا ليس مهماً، ولا يسمى أدباً، ذلك لأن البداية هي الفعل المولد للنهاية وللمتن، والرابط السببي بين أجزاء العمل يمتد عبر نسيج الفن بأساليب بناء خاصة.

للجملة الاستهلالية تاريخ خاص بتركيبها، فهي إذن تلازم كاتباً ما وفق سياق خاص به هو، إلا أنها تعكس بمجموعها ـ لدى عدد من الكتاب

سمات مرحلة أدبية، فقد تشيع نبرة أو سياق معين من التعابير أو فهماً خاصاً للبداية. وفي أدبنا نجد الفروقات بين المراحل الأدبية تمتد من المتن والمبنى إلى الأجزاء والعناصر، وتحمل الكلمة داخل الجملة الواحدة أو داخل العمل لدى الكاتب ما أو لدى عدد من الكتاب خصائص تلك المرحلة وسماتها. وقد نغالي بعض الشيء إذا قلنا أن فهم البدايات لأي عملية كتابية لا تتم خارج العلاقة الجدلية بين المراحل ووعي الكتاب بمشكلات تلك المراحل. لاحظ بروز نبرة البطل المفرد سواء أكان هو أو أنا أو أنت.. في الاستهلالات الآتية:

«لست أبالي أعلمتم من أمري شيئاً أم لم تعلموا» ـ نشيد الأرض لعبد الملك نوري.

«يطلق عبود زمجرة مبهمة عندما يفيق» ـ قصة (عبود) للكاتب نفسه.

«يتسكع رجل وحيد أمام الشمس..» ـ قصة المدى لعبد الرحمن الربيعي.

«أحس انه كان مستيقظاً في ظلمة الغرفة الهادئة» ـ قصة الصمت واللصوص لفؤاد التكرلي.

«دفع الغطاء السميك عن جسده المتشنج» ـ قصة الخفاش ليحيى جواد

«لقد مضى اليوم الثالث لزيارتي لخالتي» ـ قصة نافذة على الساحة لمحمد خضير.

«رفعت رأسي. رأيت شخصا يحدق بي» ـ قصة لحظات قلقة لغازي العبادي.

«هل تظنون أن بحة صوتي هذه نتيجة مرض..» قصة عش الوقواق لعبد الخالق الركابي

سيطرة الأنا، البطل، الفرد،.. والحديث من الداخل، أو الحديث عن.. لتصبح السمات الجوهرية لبعض استهلالات القصة القصيرة في معظم المراحل، مشروعية هذا الفن لا تتطلب إلا حادثة مفردة لبطل مفرد، أو جملة حوادث لبطل نموذج.. والظاهرة هذه لا تخص مرحلة دون أخرى، ولا كاتباً دون سواه، وإنما كينونتها كامنة في طرائق الفن نفسه، وفي إمكانياته لأن يعلن البوح الداخلي كتابة. وغالبا ما يعلو صوت المتحدث في البداية ـ الاستهلال ـ كي يعطي لنفسه مشروعية الدخول للعوالم المجهولة، حتى ولو كان كلام البداية عن القاص نفسه. فالاستهلال أشبه بالبسملة، وفي مثل هذه اللحظات لا يستعير صوت بطله، أو الشخصية حتى يتخلى عن صوته ليترك المجرى يسير وفق سياقات معرفية مجددة للشخصية أو للبطل، وغالباً ما نجد الأصوات بعد الاستهلال تتوسع وتتمفصل وتخضع خلال مسيرتها اللاحقة لإرادات أخرى، تلك الإرادات التي تولد الجملة اللاحقة من الجملة الأولى، يتحول لسان المتكلم إلى لسان منفتح الضمائر مرة على الداخل وأخرى على الخارج، لأن توليد العبارات ـ في المتن الحكائي ـ لا يتطلب بعد الاستهلال إلا غياباً كاملاً للمؤلف، أو إهماله لبعض الوقت. هذه المفارقة الأسلوبية لا نجدها في المتن والخاتمة، لأن الشخصية بعد أن تفرغ شحنتها الشعورية داخل السرد سوف تتسلم زمام مبادرة النهاية وتقود سفينتها بعد رحلة اليم الشاقة إلى شاطئ الأمان، لذلك تُصنعُ النهايات في الأغلب ولا تؤسس.

٢ ـ ٥ ـ لقد مرت الجملة الاستهلالية في القصة العراقية بمنعطفات بناء عدة، فمن التقريرية إلى الفنية، ومن المباشرة إلى الترميز، ومن الكلمة الدالة والمكتفية بذاتها، إلى الكلمة الإحالية والتأويلية. وبالطبع لن يتم مثل هذا التطور على أرض يباب، بل أن القصة ذاتها قد شهدت هي الأخرى التطورات نفسها، لذلك فالحديث عن أي جزء من أجزاء القصة تاريخياً حديث عن التاريخ الفني للقصة ككل.

٢ ـ ٦ ـ ينطلق معنى الجملة الاستهلالية من تراكيبها الداخلية ولذلك فالجملة لها معنيان، معنى ظاهري يقرأ بحروفه ونحوه وبلاغته، وهو المعنى الذي نبتدئ به الفهم المباشر لها ولما يأتي بعدها، ومعنى باطني

مختفٍ له وجوه من المعرفة والتفسير ما تجعله باتجاه المولد الذي ينبت المشب ويطور النماء باتجاه خلق كيان عضوي يشد العمل ويطوره، وهذا المعنى لا وجود له إلا بالمعنى الأول. ولذلك يتطلب فهم الجملة الاستهلالية أن نعيد القراءة والتفسير، وأن نفهم أن أبعاد النص الداخلية لا تتولد من ظواهر الأشياء وإنما من بواطنها بعدما يكون الظاهر لها قد مهد الطريق إليها.

لا تبدأ الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة إلا بداية سوروية صغيرة، تتسع في اللغة والاشتقاقات وتنمو ضمن فاعلية استمرار الكلمات المتولدة من كلمات الجملة الاستهلالية، ولذلك يطلق على مثل هذا البناء بالبناء المتعدي لا البناء اللازم، البناء الخلاق الذي يوفر للحس وللذاكرة وللغة مديات فعل تكويني واسع.

للجملة المتعدية أفعال، الأفعال وحدها تولد سرداً ونمواً. والأسماء وحدها تمد الأفعال بالحركة. لذلك نجد السرد بعد الجملة الاستهلالية يسير في اتجاهين، أفعال تولد سرداً، وأسماء تولد للأفعال مناخاً. خذا الاستهلال لقصة "إزاء السور والجسد" لموسى كريدي مثلاً..

«شاهد الثلاثة وهم يركضون في ضوء الشمس بمحاذاة الرصيف تماماً».

فهو من حيث البناء استهلال تقليدي اعتيادي، لكن من حيث ارتباطه بموضوع القصة نجد الأفعال (شاهد، يركضون) هي التي تولد الحركة داخل النص. أما الأسماء (الفاعل والمكان) فقد توسعت في النص إلى الحد الذي جعلها القاص مولدة لأفعال السرد الأخرى. هذه الخاصية التبادلية بين الأفعال والأسماء هي من خواص الكلام لا اللغة، ذلك لأن الأهمية التي نعلقها على التفاعل والتبادل الداخلي للنص تعطي إمكانية لأن تكون الجملة الاستهلالية نواة مكثفة للنص، أو هي بمرتبة المثل في تطوير القصة أو الحكاية، فالكلامية المضمرة داخل بنية هذه الجملة مشحونة بما هو معرفي إيحائي، وبما هو معرفي تكويني، إنها أشبه (بالوشيعة) ما أن

تفتحها حتى تستحيل إلى خيوط نسيج جاهز للعمل. ولكننا نفاجأ أحياناً بتحول البدايات إلى ما هو مغاير لها، وهذه السمة غير فنية خاصة في التراجيديات، فأنها في القصة والرواية ذات البنية المقصودة والمعنية لا تصلح لها إلا البدايات المؤسسة على وعي بالمكونات المولدة الداخلية، أي البداية التي تؤدي إلى متن خاص بها ونهاية مرتبطة بها.

٢ - ٧ - في مقارنة بين استهلال الحكاية، واستهلال القصة القصيرة، قلنا أن استهلال الحكاية منفتح على ماض، كلما قرأت "كان يا ما كان" ازددت غوراً في الماضي، أما استهلال القصة القصيرة، فمنفتح على الحاضر أولاً وعلى ما يأتي به لاحقاً ثانياً، ولذلك يتطلب فهم استهلالات البداية هنا أن تكون حاضرة في كل قراءة جديدة، وأن أفقاً أرحب ينفتح على التأويلات المضمرة في الاستهلال، ولذلك فاستهلال القصة القصيرة ينتمي إلى الكلام المولد، الكلام الخلاق المجدد، وأن زمنيته الداخلية زمنيتان: زمنية سردية مادتها النص وتطوراته الأسلوبية، وزمنية تأويلية، مادتها انفتاح النص كله على ما يأتي من زمن ومعارف وتواريخ وإحالات.

لنقرأ استهلال قصة "رجل يعد نفسه للموت" لمحمود جنداري مثلاً:

«استقر أنيس المنصوري منذ أكثر من أربع سنوات في المدينة التي ارتحل إليها مرغماً أو راغباً أو هارباً أو باحثاً عن مجد مزعوم»..

وبتحليل صنفي الأفعال "استقر - ارتحل" والأحوال الملحقة هي الأخرى بالأفعال "مرغماً، راغباً، هارباً، باحثاً" والأسماء" أنيس المنصوري - المدينة" وملحق بها "السنوات الأربع" نجد حركة القصة كلها محصورة بين زمنية أنيس المنصوري في المدينة وكيف أن هذه الزمنية قد حركت الفعال والأحوال حركة موضوعية راجع فيها مهنته "مدرس تاريخ" وهي زمنية وعلاقته برباب "وهي حركة مكانية" وخوفه من الفوض، وهي حركة انتقالية - ترقبية - فكانت القصة كلها عبارة عن إعادة قص العلائق

المتداخلة وكيف أن "رباب" الجنس والهاجس يجمع ويفرق بين أنيس المنصوري والمفوض المجرم. هذه التركيبة ما كان لها أن تنمو بمثل هذا الوضوح لولا أن الاستهلال قد ضمنها كلها في خيوط أولى مولدة. فنجد القص يسير من فعل إلى آخر رابطاً بين انتقالة الفعلين في الزمان أو في المكان، وهي انتقالات علاقة لا انتقالات سرد خارجي، لذلك كان بناء القصة كله مشدود إلى تفاعلات هذه العلاقة، وبطريقة سردية يتداخل فيها الماضي والحاضر فتسير في حركة متوثبة، وليست حركة نامية انسيابية.

٢ ـ ٨ ـ كلما تعددت أفكار الاستهلال توسع ثوب القصة واغتنى بالممكنات، فالاستهلال الأحادي الفكرة ملائم للقصة القصيرة التقليدية أو القصة القصيرة جداً، في حين لا يصلح للقصة القصيرة المركبة، وفكرتان يحويهما الاستهلال أفضل من فكرة واحدة. لاحظ استهلال قصة "القنديل المنطفئ":

«لا تتحرك السيارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئاً». والفكرتان هما تداخل بين عالمي الداخل والخارج في لحظة زمنية مكثفة. (حركة السيارة في الخارج وهدوء الكوخ في الداخل).

وغالبا ما تكون الفكرتان تداخلاً بين زمان ما ومكان ما، أو بين زمن قديم وزمن جديد، أو بين حالتين متناقضتين، أو موقفين متعارضين، ويكسب تعدد الأفكار القصة تعدداً في بنى السرد ومستوياته، ويجعل من الوصف حالة مراوحة بين مديين أو مراوحتين. انك لتشعر أن الاستهلال المركب غني بالدلالات، يواكب مسار الحياة ويعمق الحدث ويجعله شاملاً، وغالباً ما تكون الحال المفردة عزفاً على وتر واحد، أو ترنيمة لا تهدهد.

في القصة العراقية اكتسبت تعدد الأفكار في الاستهلال سمة حداثية، وبخاصة بعدما اغتنت القصة بالتجريب والمشهدية والمظاهر الحياتية المتناقضة، أن الفنى أساسه اجتماعي ـ ثقافي، وأن مشروع القصة الناجحة يتطلب تطويرا للرؤية، وإغناءً لمساحات القص، وغنى لا يقف في لحظة، أن الحركة المتنامية تتطلب وعياً جدلياً، يغتني بفاعلية التقاطع بين أفعال وأسماء، حالات ومواقف، أزمنة وأمكنة.

«لماذا نهرب؟

رد بصوت خفيض:

أش.. ش.. ش.. لا ترفعي صوتك.. يسمعنا الحرس في القلعة فنضيع!».

في استهلال قصة "القلعة والقارب" لمهدي عيسى الصقر. فكرتان في واحدة، هروب الزوج والزوجة وطفلهما في وسط الظلمة، ومراقبة آتية من القلعة لحركتهما. والقصة كلها تقوم على هذه المفارقة، مهما تهرب ثمة من يراقبك أو يتيح المجال لك في الحركة الموضعية، لكنك ما أن توشك على الوصول حتى تقتل. هذه المراقبة والترقب هما محورا القصة. فكرتان زمنيتان: زمن الهرب أملاً في الخلاص، وزمن المراقبة الدقيقة من قبل رجال القلعة، مشفوع كل ذلك بمكانين سيولة حيث انسياب الزورق وسط الظلمة، والصلابة حيث رجال القلعة المسلحون. يتصور الموقف كله باتجاه الكشف عن واقعين يعيشان معاً على أرضية فكرية قلقة: الخلاص والموت، الحرية والسجن، الرأي والرأي المضاد. وخلال مسار السرد القصصي ثمة لحظات توقف ملأها القاص بالوصف والحوارات الصغيرة والتداعيات، وكأنه في هذه البناءات الصغيرة ينضج على نار هادئة الفكرة الأساس في القصة.

٢ ـ ٩ ـ يتيح تداخل الأفكار للاستهلال حرية الحركة بين الأزمنة، والضمائر، والمفروض أن تتسع هذه الحرية ويتشرب النص بها، لأن الانفعالات السريعة غالباً ما تسقط في وهم الاعتبار والتوهم الآني، في حين أن بناء النص الجديد يتطلب إضافة إلى المرونة الأسلوبية مراقبة لخيوط السدى التي تبدأ من البداية وتستمر إلى النهاية.

في حال الاستهلال المتعدد الأفكار، يكون من شأن المتن التوازي في العرض والسياق وغلبة أية فكرة على أخرى خلل يصيب الجسد، والتوازي المطلوب تحقيقه يفرض لوناً من المراقبة الدقيقة لمسار الفعل المحرك لهما، إذ غالباً ما يكون النسيان أو الشطط أو انبثاق أفكار وسياقات أخرى داخل النص سبباً لتغيير مجرى القص وبذلك يفقد التوازن مبدأه البنائي.

ومن شأن الاستهلال المتعدد الأفكار أن يخلق آراء عدة، ثمة حوارات مع الأزمنة ومع الذات ومع الآخر، وثمة تقدم وتراجع، تطلع وانحسار، لأن لغة البناء الداخلية لا تكتمل إلا بشمولها مساحات قص متباينة. أن حرف الجر أو الوصل ليس هو الربط السببي لنمو النسيج الداخلي، وإنما الرابط ينبع من خلال تصادم حقيقي بين تعارضات الفكر نفسه وإلا ما معنى أن يزدحم بيت القصة بأفكار دون أن يكون ثمة صدام، وصدام من نوع قاسٍ بينها. أن الجدلية في مثل هذا الحال خلاقة، مركبة، فعالة وليست جدلية تناقضية ساكنة.

ـ ٣ ـ

٣ ـ ١ ـ يتحدد معنى الجملة الاستهلالية بفاعلية القراءة، أو بما يسميه بيتر بروك بـ"الرغبة" وأن كان موضوعه الرواية لا القصة القصيرة ولكن البدايات "تحمل صورة رغبة وهي تتشكل"[٢] سواء أكانت هذه الرغبة عند الكاتب أو عند القارئ، فقراءة نص هي قراءة تكوين للمعنى كما يقول بروك، وأن الحبكة أثناء القراءة "تنشط عملية تكوين المعنى"[٣].

وإذا ما ابتعدنا عن المفهوم الجنسي للرغبة، فأن الرغبة مبدأ اجتماعي كذلك، لاسيما إذا كان المراد بالنص التعبير عن وعي جماعة ما، كما يشير إلى ذلك غولد مان في "رؤيا العالم" والجماعية هنا نشاط خلاق ومثير في تكوين السياق الداخلي للنص وفي مد الحبكة بعناصر قص أشمل من الفردية. الرغبة مبدأ نفسي واجتماعي معاً، وعندما يتوافران في البداية فإن كياناً عضوياً صحياً سينمو، ولكن غالباً ما نجد تعارضات فكرية بين ما هو نفسي ـ فردي، واجتماعي ـ عام.

«سألته بكل ما يملك صوتها الفتي من ثقة وتحرر وانفتاح:

- هل تعرف (حامد)؟
- (حامد)..؟ أنه صديقي منذ الطفولة وحتى اللحظة. لكن لماذا؟
- إنه يثير فضولي.. أريد أن أراه وأتعرف عليه.»

قصة حكاية الأبله ليحيى جواد.

وسيتضح خلال السرد أن حامدا هذا سيكون الشخصية المعنية برغبة "سعاد" أما المعبر عن الرغبة فهي زوجة حامد "هيفاء". هنا ينقل القاص عنصر الرغبة من شخصية إلى أخرى بحكم العرف الاجتماعي لا يسمح لأخت أن تطلب من أخيها دعوة حبيب لها. وخلال فعل القص نجد الجملة الاستهلالية هذه تتوسع وتتشظى وينسلخ منها الموقف تلو الموقف مؤكدة فاعلية التوليد اللغوي للنص وهو ما يسموه في البلاغة العربية حسن التخلص من البداية إلى المتن، ونسميه في الصناعة الشعبية (بالتطعيم أو الإمداد)، وهي اللحظة التي تكامل فيها البداية "البدوة" ولم يعد لعناصرها إمكانية الاستطالة مما يستوجب تغذيتها بمواد تلحق بالبداية وتتوسع على المتن (أي السرد) وما أن يكتمل السرد (المتن) حتى نقطع الإمدادات (التغذية) فتعود عناصر النسيج إلى الاضمحلال خلال العمل وصولاً للنهاية. فالجملة الأولى من أي عمل تتضمن كل العمل، يقول تودروف في كتابه (الشعرية) «يمكننا القول أن الجملة الأولى من آنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة»[٤].

٣ ـ ٢ ـ من يستنطق مفردات الجملة الاستهلالية؟ القاص أم البطل أم القارئ؟

يتحدث القاص عن الآخر فيصبح راوياً. ويتحدث القاص عن نفسه فيصبح بطلاً متكلماً. ويتحدث البطل عن نفسه فيصبح القاص راوياً

لمتكلم، ويتحدث البطل عن الآخر، فيصبح القاص راوياً لراوٍ ـ متكلم، ويتحدث البطل من خلال القاص، فيصبح الحديث متكلماً عن راوٍ.. أما القارئ فيضيف كل هذه الأحاديث صفة المستمع ـ المتكلم. وهنا نجد أنفسنا أمام بناء معقد، لكل مفردة منها موقع في اللسان العام.

ليس شرطا أن تتوضح بالكامل هوية المتحدث ـ عدا القاص والقارئ ـ فالضمائر الأخرى يوضحها المتن والمبنى لأنها الأكثر فاعلية في البناء، أما القاص ـ والقارئ فحصيلتهما الإيصال والانفعال معاً، ولذلك كلما أمعنت مفردات الاستهلال بالغموض والإحالات والتفسير امتلكت إمكانية الاستطالة والاحتواء لما يأتي. والمهم أن يكون لضمير المتكلم في الجملة مفردة ملغزة، بعض جوانب التلغيز فيها يفسر خلال السرد، وبعض الجوانب الأخرى تفسر خلال النقد والقراءة. المهم أن استنطاق مفردات الاستهلال يتم عبر فاعل ما، والفاعل فيها يحتوي حركة جماعية ـ جماعة الضمائر المستعملة في المتن، ولذلك يكون أحيانا بضمير مفرد وأحيانا بضمير الجماعة، وبمثل ما يحق للفرد أن يتحول إلى جماعة، يحق للجماعة أن تتحول إلى فرد، وفي لرواية الكثير من التحول الأخير.

تعبّر الضمائر داخل الجملة الاستهلالية عن موقف فكري مسيطر، فعندما يكون الحضور متميزاً لفئة ما، فالفاعل المعبر عنهم يوطن "أناه" صوتهم، في لحظة الغياب كذلك ولكن مع شيء من الرمزية. لعل القصة العراقية بكل تجريبها وتحولاتها، بقيت محافظة ولحد ما باحتواء صوت الجماعة المعبرة عنهم، حضوراً كان أم غياباً. ولذلك تستطيع أن تميز بين قاص ذي منهج اجتماعي بارز، وقاص لا يمتلك منهجاً. وكلا القاصين موجودان في الساحة والإبداع. قاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولات الجماعة، وقاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولاته هو. القاص الأول غالباً ما يوطن" أناه" صوتاً جماعياً والثاني غالباً ما يوطن "أناه" صوتاً فردياً. خذ هذين النموذجين:

«كانت الدبابات تزحف على جثث لم تجف دماؤها بعد وثمة طلقات طائشة تبحث عن إنسان ما.» ـ قصة (الموت في كل الفصول) لمحمود الظاهر. صوت القاص الراوي صوت جماعي.

«لم يصدق أول الأمر، فعندما حدث ذلك ببساطة متناهية، وجد نفسه فجأة في الصحراء وحيداً تماماً» ـ قصة (السيف) لنزار عباس. لاحظ المفرد المتوحد.

يتحول صوت المتكلم في الاستهلال إلى ما يشبه الإشارة أو البداية المبهمة، لأن الموقف ما يزال في طور النمو، وإذا ما اتضح القصد كلياً في البداية فشلت المهمة. ولذلك لا يصلح للبدايات إلا المواقف المشبعة بالبوليسية، إبهام وغموض وإشارات صغيرة، وشد للقارئ.

٣ ـ ٣ ـ ليس في جملة الاستهلال ما هو مغرق بالماضي البعيد أو محلق في زمن مجهول، كل ما فيها يحيا في المنطقة الوسطى، الحاضر فيها أقوى والماضي فيها قريب، أما مستقبلها فهو صدى الزمنين. لذلك لا تثقل الكلمات بزمن واضح، أو متكامل، أم منغلق أو منتهي، زمنها منفتح على اللحظة الشعرية المولدة، ومادتها موحية بدلالات الكلمة المشبعة بالتأويل والإحالات.

تعطي المنطقة الوسطى من الزمن لجملة الاستهلال حرية في طرق السرد فالتنقل من الحوار إلى الوصف إلى المنولوج، تنقل زمني ولن يتم مثل هذا التنقل في الأزمنة المحسومة، بل هو الذي يعطي للزمنية مداها وأفقها وحدودها المطلقة، حتى الماضي البعيد فيها لا يصبح هكذا إلى من خلال المتن لا البداية. وقلما نعثر في القصص الجيدة على ما هو محسوم من البداية. أن الحرية الأسلوبية وحدها قادرة على صياغة المواقف الشاملة والمستمرة، وفي قصتنا العربية نادراً ما ينتبه إلى فاعلية الزمن الأوسط.

إلا أن الجملة ليست بلا زمنية واضحة، قد يكون زمنها ماضياً بسيطاً أو قريباً وقد يكون حاضراً، الزمنية التي نعنيها هنا أفعال غير محسومة،

ولو أننا ندرك أن أية بداية لابد وأن تعمل بدقة، وأن لا تترك للاعتباط أو للهوجة، لأن المبدأ الزمني فيها هو الذي يولد بقية الأزمنة الداخلية، وإذا ما ولد الزمن اعتباطياً أو عفوياً كثر الشعر في القصة، وتنوعت من دون علم طرق التعبير وبالتالي توسع ثوب القصة القصيرة وترهلت مفاصلها.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماءً» ـ قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير. فعلان يسيّرا الاستهلال الماضي الناقص والحاضر المكاني "يقع" و"يقطر" وكلاهما خلال السرد يولدان معاً فاعلية اللحظات، لا زمن ماضي محسوم، ولا زمن حاضر مطلق، بل زمن اللحظات الشعرية التي يصنعها المشهد المكاني. الزماني، أي الزمنية الوسطى، زمنية العين والحس والفعل المدرك.

«يتنفسان ببطء طوال الفترة.. كانا هرمين. مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة. حجرة رطبة. كان كل منهما يمسك بطرف ويتحسسه برفق. كان أبوه على اليمين وأمه على الشمال..» قصة (غرف نصف مضاءة) لموسى كريدي.

لاحظ الزمنية الوسطى، والتداخل بين الحاضر والماضي القريب ولاحظ وسطية المكان «نصف مضاءة ـ رطبة ـ الإمساك بطرف والتحسس برفق ـ اليمين والشمال» كل شيء في هذه الجملة الاستهلالية لا يؤدي إلى الحسم، بل إلى الترقب والشد والانتباه، وإلى العيش في المنطقة الوسطية من الزمن: ثقل الحاضر والانشداد إلى الزمن الماضي من خلال تقادم عمر الأبوين. ونلاحظ كذلك أن أنا البطل، الراوي، هو الآخر زمنية وسطى بين عمر الأبوين.

٣ ـ ٤ ـ تحتوي الجملة الاستهلالية على نبرة إيقاعية مركزية، تبدو وكأنها البؤرة الموضعية فيه. هذه النبرة ستكون الأساس لوحدة الانطباع التي تشمل القصة كلها. وتتوضح النبرة من خلال تضافر الرغبة والموضوع رغبة القاص الخفية في الكشف عن موضوعه ومادة الموضوع المراد تجسيدها. ولهذه النبرة ميزة محلية أيضاً، كأن تأخذ سجاياها من الحس الشعبي، أو من نبرة الصوت، أو مفردات مشبعة بالمحلية أو خلال تركيب لا شعوري يفرضه القارئ نفسه.

تعتمد النبرة صياغات عدة، كأن تكون نبرة زمنية، أي إحساس ما بثقل الزمن، أو نبرة مكانية، أي إحساس ما بثقل المكان، أو نبرة وجودية، أي إحساس ما بالحرية الفردية أو نبرة حزينة، أي إحساس ما بضغط داخلي أو خارجي.. أو نبرة مفرحة.. الخ.. هذه المديات الأسلوبية تتيح مجالاً للقاص أن يضبط موضوعه من البداية وأن يترك لا قصته تفترض خيوطها.

«انغمست في الدخان، مع نوع جديد من البشر، لم تقع عيني من قبل على واحد منهم، لم أعرف ما أفعل بينهم، تحاشيت عند دخولي أن أضحك أو أعارض» ـ قصة (المربع الضوئي) لعبد الستار ناصر.

يجسد نبرة الخوف والحصار والسجن والغربة المحيطة بالبطل، وطوال القصة تصبح هذه النبرة الإيقاع العام الذي يشد أوتار النص، كما تعطي انطباعاً بأن القصة حكاية رجل مقذوف في مكان حصار. وخلال السرد نجد كلمات مثل القاعة، الغرفة، الخوف، الدخان، مع عشرات أمكنة الحصار وقد انفرشت على جسد القصة كما لو كانت فروعاً من الجملة الاستهلالية.

«لست أعلم مبلغ صدق هذه الحكاية، فقد كان أحدهم قد حدثني بها عن أيام خلت» ـ قصة (الجدار وألسنة ياجوج) لفهد الأسدي. النبرة الإيقاعية هي سيطرة الحكاية على مناخ القص، وضمناً فالحكاية تعني منطقة وسطى بين التصديق والتكذيب، وما الأيام التي خلت إلا الإحساس مركز بثقل ما حدث وما سوف يحدث. القصة كلها ليست إلا تجسيداً للحظة القص في الحاضر..

أهمية النبرة الإيقاعية هي ضبط الشعور وتحديده، وجعله المؤشر على

ما سوف يحدث ولو بطريقة تلميحية. ان عمقاً تاريخياً أو ماضياً يلوح من خلال التأكيد على ما حدث في الماضي، إلا ان هذا العمق ليس هو المعنى في القصة، المعنى هنا استمرارية الحال في زمن ما يزال مشدوداً إلى السلفية في حين أن أبناءً فيه يرفضون هذه الوقائع.

«في الداخل، في عمق ذلك الدغل الأخضر المتشابك، تماس دائم ومنهك بين كائنات عجيبة احتواها الدغل..» . قصة (الدغل) لمحمود جنداري. ويعطينا الاستهلال انطباعاً عن حركة الكائنات الخفية من أجل الجنس والحياة. وما القصة إلا إعادة قص هذه النبرة الأزلية التي تمارس بوعي وبلا وعي.

«الآن بدأ الجسد يهبط في حركة خفيفة جداً كأنه يتجنب أن يلامس القاع» ـ قصة (أوفيليا جسد الأرض) لعبد الإله عبد الرزاق. والنبرة المسيطرة على مناخ القصة كلها هو هذا التلاحم بين الجسد والماء والقاع في لقطة شعرية مكثفة. هي إيقاعية الموت والصمت.

تظهر النبرة الإيقاعية في الجملة الاستهلالية وقد أشركت كل المفردات بمناخها، إذ لا يجوز وجود نبرتين أو أكثر، ولا يصح أن تخلو الجملة من أية نبرة مسيطرة، وبالضرورة أن جانبا من ظهور النبرة يعود إلى سيطرة القاص على مادته مسبقا، أو على جزء كبير منها، إذ لا يجوز الابتداء وكل شيء غير مكتمل الظهور. أننا نضع البداية ونحن على دراية تامة بما سوف ينتج عنها في النهاية، فكل بداية يفرضها الموضوع.

ـ ٤ ـ

٤ ـ ١ ـ تعتمد الجملة الاستهلالية المشهد أساساً مكوناً لخصائصها، فهي كي تتوضح لابد لها من تحديد أولي لمفرداتها، فيكون المشهد المكاني، أو المشهد الزماني، محتوىً لها، وأحيانا يشترك المشهدان في هذا الاحتواء.

والمشهدان إما طبيعي: أرض. ليل. نهار. نهر، وإما نفسي استعاري أو تخيلي مفترض، أو أسطوري ميثولوجي، أو خاص محلي ذو سجايا واستخدامات أناس معينين، وإما هو مكان أو زمان طقسي احتفالي، أو كرنفالي محدد، وإما هو نسبي متغير السمات، يحدث على الأرض أو في الكواكب، وإما هو لا مكان.

الملاحظة الجوهرية أن الأفعال في الجملة الاستهلالية التي تعتمد المشهد المكاني أو الزماني، تكون في الأغلب حاضرة حتى ولو جاءت ماضية، فالحضور لها هو الفاعل، هو المهيمن:

«إلى جذع نخلة قائمة بالقرب من مجرى النهر، شد الرجل رباط الحصان بعناية» ـ قصة (السيف) لعبد الإله عبد الرزاق. لاحظ هيمنة المكان: جذع نخلة ـ بالقرب ـ مجرى النهر ـ رباط الحصان.. وهناك فعل "شد" يدل على حاضر الموقف لا على ماضيه.

وفي الأغلب الأعم لا تأتي الأفعال مع المشهد المكاني، وإن أتت فتكون ثانوية، لأن زمنية الجملة مشهدية، المكان هو الفاعل المولد..

«ممر ضيق لا يكفي قدما أو قدمين يمران عليه في آن واحد وبصورة متعاكسة» ـ قصة (هموم شجرة البمبر) لكاظم الأحمدي.

«صفوف الآجر المتآكل تتقطع بدعامات النوافذ الكبيرة القريبة من الأرض» ـ قصة (منزل النساء) لمحمد خضير.

«كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف دائري. هناك تقف شجرة الصفصاف في وسط الساحة منتصبة شامخة» ـ قصة (نجمة النهار) لأحمد خلف.

«لا يصدق أول الأمر، فقد حدث ذلك ببساطة متناهية وجد نفسه فجأة في الصحراء وحيداً تماماً» ـ قصة (السيف) لنزار عباس.

٤ ـ ٢ ـ يضفي المشهد المكاني على القصة سمة الواقع الموضوعي الخارجي، وسمة الواقعة ـ حدث القصة ـ وغالباً ما تنهض الاهتمامات

بالمكان في مرحلة التحديث والتجريب معاً، فالعين البشرية ترافق الإدراك والأحاسيس الاجتماعية والنفسية، فيجري ثمة اقتران شرطي بين الفعل ومكانه، الفعل وحدثه، الواقع الخارجي، والواقعة الحديثة. وتقترب هذه السمة من سمات أخرى، ومصور، ومفسر، ومدرك مما هو أبعد من الحدث في جانب آخر. فالحس بالوقائع المقترنة بواقع، حس يرافق مراحل النهوض الفكري والثقافي، كما يرافق الاعتزاز بإنجازات المحيط والمعارف النفس. والقصة العراقية الحديثة انتبهت إلى ظاهرة المشهد المكاني - الزماني في مرحلة نضجها الخمسيني والستيني معاً، المرحلة التي شهدت التيارات القصصية المشبعة بالواقعية وبالتجريبية نهوضا على يد كتاب مجربين اكفاء.

اقترن الحس بالمشهد المكاني ببطل مميز، له خصوصية شعبية أو فرادة إنسانية، أو سمة خاصة تميزه عن بقية الناس، وشخص مثل هذا كان موضع اهتمام القاصين الجدد، فهو لا يكتفي بالتقاط حدث متميز، ولا باكتشاف طريقة سرد جديدة، ولا بتخصيص زاوية نظر خاصة، وإنما في البحث عن نموذج متفرد يمتلك صوتاً ولوناً وحاسة وقوة وحضور.. ولذلك لا نجد قصة في الستينات وحتى المرحلة الحاضرة إلا وبدأت بنموذج متفرد له اسم وابوين أو من دون أبوين، ملامحه مستمدة من طريقة حديثة وكيفية حضوره، والمكان الذي يجلس أو يعمل فيه.. فانصب الاهتمام على إبراز ملامح هذه الشخصية من أول جملة في القصة:

«على النهر وفي كل أمسية، تقف امرأة يسمونها عزيزة المجنونة تصر على أن تغني كلمات» - قصة (نهر الجنوب) لفهد الأسدي.

«كان غبار الطريق يلتف في الفراغ أما مها على هيئة زوابع صغيرة» - قصة (هناك في المكان البعيد) لأحمد خلف.

«كلما اقترب صيف، وجد نفسه إزاء ذلك الجدار الطيني الرطب يبحث فيه عن مكان لصنع ثغرة صغيرة تنفذ منها الشمس والهواء» - قصة

(الحريق) لمحمود جنداري.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماء..» - قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير.

«حين دخل كان يحتل العالم السفلي ظلام خفيف وتتحرك في الشاشة صورة سريعة..» - قصة (القطارات الليلية) لمحمد خضير.

«عندما ألقيت نظرة أخرى على المدينة، وجدتها مثل عنقود بلون التراب تسبح في ضباب سرابي» - قصة (السحالي) لجليل القيسي.

المشهد المكاني، فاعلية العين، بطل محوري متميز، أفعال قليلة، أمكنة كثيرة، هي ما يميز الاهتمام بالمشهد المكاني في القصة.

٤ - ٢ - وبمثل ما اعتمدت الجملة الاستهلالية المشهد المكاني، اعتمدت كذلك المشهد الزماني، بفروعه: الزمان الطبيعي - الزمان النفسي - زمن القراءة - واستطاعت أن تتعامل مع الزمنية تعاملها مع المكانية، بأن اثقلت أحاسيسها بالحدث وأن أشبعت لغتها بالفعال، وأن حاولت استنهاض قيم البطولة الشعبية.

والزمنية هي الأخرى واحدة من أساليب تحديث القصة العراقية الحديثة. ففي المراحل السابقة، الخمسينات بالذات، كان التعامل مع الزمنية تعاملاً حديثاً، توقيتاً وتجسيداً، فثمة ظاهرة ما حدثت في وقت ما يكتب عنها القاص، ولكن الإحساس اللاحق بالزمنية تحول من التوقيت والتحديد إلى الشعور واللا شعور، إلى ما هو مشترك لقطاع وما هو نفس خاص، فتحول الزمن من مجرد صباح، مساء، ليل، نهار، إلى ديمومة واستمرارية، وتيار تدفق، وعدو توقف، وعدم النظر إلى أوقات معينة أو مراحل، وظهر للقصة أزمنة، زمن الكتابة بضمائر معينة، وزمن الاسترجاع بضمائر، وزمن القراءة بضمائر، وبدت البحوث تعالج سايكولوجية الكاتب، وسايكولوجية البطل وسايكولوجية القارئ، وأدخلت في بوتقة واحدة اندمج فيها الزمن الموضوعي الحدثي الخارجي، بالزمن الكتابي،

بزمن النص المنفتح على العوالم..

«لا شيء في الوجود كله، يعادل بالنسبة لي هذه اللحظة لذة قيلولة هادئة» ـ قصة (اضطراب في الوان النهار) لمحيي الدين زنكنه. لاحظ ثقل الزمن: الوجود ـ هذه اللحظة ـ لذة ـ قيلولة هادئة ثم المعادلة بينهما.

٤ ـ ٤ ـ كي يصبح المشهد الزمني جزءاً من الوعي بالحداثة تراه مزدحماً بالأفعال الماضية والحاضرة، والأفعال النفسية لأن بنية الجملة تعتمد الاستطالة والتعدي ولذلك لا افعال لازمة في الاستهلال، ولا جمل قصيرة من مبتدأ وخبر وإنما اعتماد زمن مفجر اللحظة، مفعم بالاستمرارية كي يتيح للقاص التفكير في الجوانب المحتملة للسرد يعكس المشهد الزمني الجديد في القصة الحاجة إلى استيعاب المراحل الاجتماعية المتغيرة، والإبعاد النفسية الجديدة، أن تزاوجاً خفياً بين المفردتين الاجتماعية والفردية يتم في المراحل التي تشهد تحولاً جذرياً، والعراق في الستينات شهد مثل هذه التحولات على مختلف الأصعدة مما استوجب حضور هذه التحولات في الفن والأدب كجزء من عملية انعكاسية واضحة. لذلك بدت الممارسة الفنية ترسو على شيء من الوعي بأهمية ان تكون القصة أو الشعر معبراً، والواقعة النفسية هذه اجتماعية بالضرورة لأن المثقف في هذه المرحلة أحس بشيء من وجود حقيقي مغير له.

«لكل مساء حكاية، حكاية واحدة، في أول المساء، عندما تسكت عصافير البرد على سدرة البيت.. تأتي الجارة..» ـ قصة (حكاية الموقد) لمحمد خضير.

المساء، الحكاية اقتران شرطي بين المساء والحكي..

البرد، السكون اقتران زمني بين الزمن الطبيعي والنفسي.

لا تحتمل القصة القصيرة زمناً تاريخياً كبيراً، ولا وثيقة تؤشر لزمن كبير لذلك تخف وطأة الماضي الثقيل في الجملة الاستهلالية أحياناً، ويستعاض عنها بماضٍ قريب أو مستمر. فالزمن الوثائقي من شأن الرواية

"ولت ويتمان" يحدد ثيمة القصيدة لا الاستهلال، ولذلك لم نعد المقتطع الشعري ذلك استهلالا للقصة.

بعد هاتين الملاحظتين نأتي على مستويات الفعل في الاستهلال.

١ ـ المستوى الابلاغي. القاص يبلغ لنا خبر هبوط الجثة بالماء.

٢ ـ المستوى الوصفي. القاص يصف لنا وصفاً حيادياً نزول الجثة في الماء من قبيل (حركة خفيفة ـ مس الحوافي ـ يرتفع مرة واحدة.. الخ).

٣ ـ المستوى الشعري. تأثر الاستهلال بمقطع وولت ويتمان الشعري فانسحب ذلك على مفرداته التي بدت نثراً شعرياً جميلاً.

٤ ـ المستوى البنائي:

I- الزمنية. تسيطر على ازمنة المقطع أفعال المضارع، وكلها مستلة من زمنية موضوعية هي"الآن" التي افتتح بها الاستهلال.

II- المكانية. تسيطر على أمكنة المقطع، العلاقة بين الجسد والنهر، علاقة منح واتحاد وكأنه يريد إحياء الجثة بنزولها النهر ـ علاقة تضادية.

III- الماضوية. وترتبط أفعال الماضي بالحاضر، فكانت قريبة أو مرافقة لحركة المكان والزمان. وقد تمثلت بـ "الهنيهات والبطء".

IV- وتتركب الجملة الاستهلالية من زمنية ـ ابتداء هي (الآن) ومن الأخبار جملة فعلية تنتهي بـ جداً. ثم يتوسع أخبار الجملة الفعلية الأول إلى جمل فعلية أخرى مرفقة بـ"كان" وهي إحالية تأويلية. ثم تتوسع الجملة ثالثة لتعود فترتبط بـ"تمضي" لـ"الآن" ثانية. وهكذا تتوالد أفعال الجملة الحاضرة والماضية من اللحظة "الآن" أي من الظرفية الزمانية.

٥ ـ ونجد الجملة الاستهلالية وقد توسعت في فقرات النص فاعتمدت

الطويلة حتى الرواية القصيرة تخشاه وتتجنبه.

٤ ـ ٥ ـ للزمن الذهني ـ التخيلي حضور أوسع في الجملة الاستهلالية، فمثل هذا الزمن هو الفاعل في الشعر وفي النثر، وبخاصة القصة القصيرة حيث التركيز على ما هو مشترك في الحياة ميدان فاعل من ميادين القص الحديثة. ويتطلب هذا البعد مخيلة نشطة توفر للقصة ميادين سرد واسعة.

والزمن الذهني زمن استعاري، يخرج عن حدود المألوف اللفظي ويرتاد مساحات قص متغايرة مع واقع البنية الفعلية المألوفة.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماءً..» ـ قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير.

الباب المظلم ـ الليل النائم ـ الزقاق يقطر ماءً.. كلها أزمنة استعارية، هي من نتاج المخيلة.

«قبل المساء أصبح اللون رمادياً، أما الشارع فكان مدثراً برائحة الرطوبة والبرد» ـ قصة (الظلام في الخارج) لعائد خصباك.

«لم يدر متى تقرر الأمر على وجه التحديد، فقد يكون ذلك قبل شهر أو شهرين أو عام أو.. ما أدراه، قد يكون منذ ولادته..» ـ قصة (الفريسة) لعبد الخالق الركابي.

لاحظ نسبية الزمن التخيلي هنا وقد امتدت على مسافة العمر كله ولذلك لا حاجة لتوضيح الوظائف العامة التي أدرجناها سابقاً.

«الآن بدأ الجسد يهبط في حركة خفيفة جدا، كأنه يتجنب أن يلامس القاع.. ولم تمض هنيهات حتى مس حوافي القاع مسا مرتبكاً جعله يرتفع مرة واحدة في انزلاق عجل، ثم عاود استقراره نهائياً بشيء من البطء» ـ قصة (أوفيليا جسد الأرض) لعبد الإله عبد الرزاق

ملاحظة أولى: يمكن الاكتفاء للدلالة على تكامل الاستهلال بالجملة المنتهية بـ"القاع".

ملاحظة ثانية: أن ما تقدم لاستهلال من مقتطع خبري ـ شعري للشاعر

المكان (الماء ـ الجسد) والابانة (الآن ـ الحركة) مادة لهذا الانتشار. وكانت عينا الراوي هي الراصد الفعلي لهذه الحركة العكسية. فثمة مقطع يعتمد الزمنية وآخر المكانية، وثالثا حديث الراوي. وهذه البنية التعاقبية هي رصد دقيق للعلاقة المتحركة بين المكان (الماء ـ الجسد) والزمان (حركة الجسد الآنية) والراوي (الوصف والسرد). وكان القصة معمولة بطريقة رياضية دقيقة مزدوجة الفاعلية.

«تلك هي علامات المدن، أبوابها، أسوارها وطرقها الخارجية الخالية تحت سماء مقفرة علامات..» ـ قصة (العلامات المؤنسة) لمحمد خضير.

١ ـ المستوى الابلاغي: يخبرنا القاص عن "فكرة" أهمية العلامات في المدن وفي غير المدن.

٢ ـ المستوى الوصفي: فاعلية العين والمشهد المكاني.

٣ ـ المستوى البنائي: يضع القاص الاستهلال بين قوسين وكأنه مقتطع من سياق آخر. وهذه الطريقة إحالية على نص غير مكتوب هو الواقع العياني. وتتركز في هذا المستوى:

I- الماضي: خلو الجملة من اسم الإشارة "تلك" يشير إلى مكان ما قائم منذ القدم.

II- الحاضر: ليس في الجملة أي فعل حاضر، إلا ان فعل القراءة لا السرد هو الحاضر ـ سيتغير هذا الفعل ليصبح فعل الشخصين هو الحاضر داخل القصة.

III- المكانية: هي اللغة الفنية التي تؤسس للاستهلال اهميته، وقد تلخصت بـ "العلامات" وسوف تتوسع مفردة "العلامات" داخل النص لتصبح علامات للحرب وللسلم، للحب، للشجر.. وعلامات الحياة المجهولة، العلامات القاتلة، علامات الفراغ "التماثيل" علامات الدرس "الدفاتر" العلامات

الخاصة، علامات الوجه العراقي. علامات الخلاء، وألوان النهار، ملامح الوجوه، ملامح المواقف المشتركة، في العراق أو في فلسطين.. الخ..

IV- تتركب الجملة الاستهلالية كلها من أسماء مشتقة من "العلامات" ويعني ذلك أن بعض الجمل الاستهلالية تركز حدثها حول كلمة مولدة فقط. كلمة بمبتدأ، لتصبح القصة كلها جبراً موسعاً لها.

«قيل له، ينبغي أن تسافر منذ الآن، لتخبر أهل وأقارب السيد حمادي بن السيد خلف الجمعة، عن وفاته ليلة البارحة». قصة (البيارق) لكاظم الأحمدي..

١ ـ المستوى البلاغي: هو أخبار عشيرة السيد حمادي بوفاته.

٢ ـ المستوى السردي: هو الطريقة التي سافر بها البطل ليوصل الخبر والمستوى هذا هو الفعل القصصي كله.

٣ ـ المستوى البنائي: تعتمد الجملة على الإخبار المزدوج، أولاً إخبار البطل بالسفر، وثانياً إخبار عشيرة السيد حمادي بوفاته. والقصة مراوحة بين الإخبارين مرة يسرد القاص معاناة البطل وهو يسافر، ومرة يسرد كيفية الإخبار وبأية طريقة.

I- الزمان: الآن. زمن الحاضر (الآن ـ البارحة).

II- المكان: مجهول، عائم. السفر لا يحدد علامات له.

III- الأسماء: تعتمد بعض القصص على فاعلية الاسم وقد أعطاه القاص قيمة لأن المسمى أحد كبار العشائر. لعل عنوان القصة" البيارق" تدل على هذه القيمة.

٤ ـ في القصة العراقية يصبح فعل الإخبار مهماً، أو أحد الوجوه الفنية الجديدة التي تطرقت القصة الحديثة أليه. والإخبار نقل للحدث من موقع إلى آخر. وحركة بين فعلين السكون ـ الانطلاق. قصة الأرجوحة لمحمد خضير مثلاً والإخبار فعل في الممارسة، القصة تشيّد بيتها على الممارسة الحقيقية للسرد، الذاكرة فيه أقل نشاطا، والإخبار طريقة من طرق الثقافات الشفوية والشعبية، وبذلك استوعبت القصة الحديثة مناخات القص الشعبي والشفوي.

«كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف دائري، هناك تقف شجرة الصفصاف في وسط الساحة منتصبة وشامخة». قصة (نجمة النهار) لأحمد خلف.

١ ـ المستوى الابلاغي: إخبار عن مكان له خصوصية هو الالتفاف بكلمات مثل "بجانب ـ نصف دائري ـ وسط الساحة" وللوهلة الأولى تشعر أن عين القاص لا ترى باستقامة.

٢ ـ المستوى السردي: رواية قاص عن حدث ما سيحدث. رواية حيادية كل مفرداتها في الحاضر والماضي القريب.

٣ ـ المستوى البنائي: جملة بمبتدأ وخبر، كان وأسمها وخبرها جملة فعلية، وهي طريقة انفتاحية على الكلام. جملتان في هذه الجملة الطويلة، الأولى تنتهي بنصف دائري، والثانية تبدأ بـ "هناك وإلى نهاية الجملة. الجملتان خبران، أحد الخبرين عن البيت الذي يقع بجانب الساقية، والثاني عن شجرة الصفصاف التي تقع هناك.

I- المكانية: يتراوح فعل الجملة بين مكانين: هنا، وهناك (البيت والشجرة). والمشاهدة العيانية لهما لا تسير كما ينبغي فثمة حولهما مما يجعل السارد يناور كي يوصل بين المكانين.

II- الزمانية: كلها في الحاضر، والأفعال المكانية (تقع ـ تقف) والأحوال والصفات هي الأخرى لا تخرج عن هذا الإطار (منتصبة ـ شامخة).

٤ ـ في مقطع صغير من القصة لملم أحمد خلف أجزاء مشهد متكامل:

(هنا ـ هناك ـ وسط)

(بيت ـ قرية ـ ساحة ـ ساقية ـ شجرة)

(جانب ـ حول ـ وسط)

كل مفردات الجملة الاستهلالية مكانية، وما حضورها الكثيف هذا إلا لصناعة المشهد. وفي القصة العراقية الحديثة أصبح مثل هذا التعامل نتيجة لفاعلية العين الحديثة في القص بعدما كانت القصة تكتب من الذاكرة، كما أصبح للمكان دور أساس في خلق مفردات حسية تعايش العين والواقع بحيث أصبح التعامل مع المكان، تعاملاً قصدياً. وما القصة إلا تطبيق حقيقي لفاعلية المكان.

«باستطاعة المرء أن يرى وجه الداخل من البوابة ساكنا للوهلة الأولى، فقبل ظهور الابتسامة يصعب العثور على بوادر فرح أو حزن» ـ قصة (الشجرة) لعائد خصباك.

١ ـ **المستوى الابلاغي:** رصد لحال القاص وهو يصف لحظة دخول ما من البوابة. ليس من بطل ما بعد لحظة الفراغ هي المعلنة وعندما يمتلئ مدخل البوابة ـ لحظة الفراغ ـ بداخل ما يكون القاص قد تخلى عن دوره، ويبدأ وجه الداخل هو الفاعل.

٢ ـ **المستوى السردي:** قياس للحظة نفسية لمراقب ما، لحظة ليس فيها قلق أو قناعة، لحظة باردة، وكلمات سرد بيضاء لا شر فيها ولا خير.

٣ ـ **المستوى البنائي:** يميل القاص إلى البدايات الاعتباطية، تلك التي تولد في اللحظة، ليس ثمة تخطيط مسبق لها، ولذلك لا نجد للبوابة، أو للوجه الساكن أي دور لاحق في القصة، بداية لحظوية، أتت بيت القصيدة من دون قصد مسبق.

I- **الزمنية:** تجسيد اللحظة، واللحظة رؤية بصرية نافذة فهي زمنية آنية، سريعة الالتقاط فيها عام ليس ثمة تفصيل ما فيها لذلك "يصعب العثور على بوادر فرح أو حزن".

II- **المكانية:** كل اللحظات فراغ فضائي حتى ولو امتلأ بالحركة فهي أقرب إلى اللقطة السينمائية الشاملة التي تغيب فيها الجزئيات. الفراغ المحيط بالحال هو لحظة الفعل المرئي.

٤ ـ تميل القصص ذات الأسلوب الحيادي في الوصف وفي السرد والحوار إلى اعتماد الحيادية البصرية الانفعالية، ومثل هذا الأسلوب الذي تأثر إلى حد ما بسالنجر وتشيخوف، هو مزيج من المشاعر النفسية والمشهدية العيانية، وغالباً ما يروى بضمير واحد. والأسلوب البارد الذي تتراكم فيه الأشياء والكلمات، أسلوب قص معروف يجمع بين الطبيعية والشيئية، وبين الرؤية الحيادية الناقلة للأشياء المختلفة وهي في تجاور مكاني. لعل عائد خصباك احد القاصين القلائل الذين قدموا إسهامات متميزة من هذا اللون من السرد.

«لكم أنت عنيد رأسك؟ على ضفافك العمل حزن، واللذائذ حزن، والضحك حزن، ومع كل ذلك تصر على ان تجري...» ـ قصة (نهر الجنوب) لفهد الأسدي.

١ ـ المستوى الإبلاغي: رواية قصة النهر العنيد، المادة سرد التاريخ القديم على مسامعنا.

٢ ـ المستوى السردي: رواية بضمير المخاطب، إحالات مشاعر ومواقف الناس على النهر. السرد هنا مؤول وليس مباشراً.

٢ ـ المستوى البنائي: يتركز الفعل البنائي في هذه الجملة على "الإصرار و الجريان" والتأويل هنا هو المعني ببناء الجملة، والكلمات المقروءة تحيلنا على موضوع وليست هي الموضوع، ولذلك فمستوى الكلام هنا من مستويين: مستوى القراءة الآنية ومستوى الإحالة والتأويل. فالنهر يمكن أن يصبح زمناً، تاريخاً لأن جريانه لا يتوقف، وحاملاً كل الأحزان والأفراح والأعمال، فالكلمات

استعارية وليست من لغة النهر الطبيعية. ويمكن أن يصبح غير ذلك.

I- الزمنية وغالباً ما تلغى الزمنية المباشرة أو لا قيمة فعلية كبيرة لها لأن المعنى متجه أساساً اما إلى الرمز واما إلى الاستعارة، وبمثل هذه الحال قد توجد افعال مثل (تمر، تجري) فهي ليست إلا إشارة إلى الرمز أو الاستعارة.

II- المكانية: في هذه الجملة هي المعنية، فالنهر ـ تيار الزمن الجاري، يتحول من كيان طبيعي إلى رمز، وليس في العراق نهر أسمه نهر الجنوب، وإنما الجنوب هنا إشارة إلى جنوب العراق، أي إشارة إلى تاريخ الجنوب السياسي والنضالي.

٤ ـ في القصة العراقية الحديثة، أصبح الرمز بلغته الإستعارية أحد الميادين الجديدة التي اختطها القاص للحداثة، والرمزية هنا لا تتجاوز إلا بضع افكار ألبسها القاص ثوب الأحداث الاجتماعية. ومكنت هذه الطريقة القاص العراقي الجديد من أن يتناول حالات وأوضاعاً بصورة غير مباشرة، جعلت من القصة لوناً معرفياً يشترك مع أنواع ثقافية أخرى في الاعتراض والاحتجاج والموقف.

ـ ٥ ـ

٦ ـ ١ ـ ما كان غرضنا في التطبيقات السابقة إلا بيان بعض أوجه الجملة الاستهلالية الجديدة، ولها أوجه جديدة أخرى لم نشأ التطرق إليها الآن، فالحداثة في القصة بدأت في التغييرات التي حدثت في بناء الجملة، ودراسة الجملة القصصية عبر تواريخ معينة تكشف لنا عن التحولات والتبدلات البنائية التي حدثت فيها، أي تلك التي حدثت في تركيبة الوعي ككل. ومثل هذه الدراسة مؤجلة في الوقت الحاضر.

٦ ـ ٢ ـ كما كان بالإمكان دراسة بناء الجملة الاستهلالية في ضوء التيارات والمدارس الأدبية، فالقصة الرومانسية لها استهلالها الخاص، وكذلك القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عدة، وهذا ليس عيباً وإنما الدراسة تضيء ولا شك الجوانب المتعلقة بالجملة من خلال انتماء القصة لتيار أو منهج أو مدرسة، وهذه أيضاً لم نشأ دراستها لإيماننا المطلق أن القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عديدة، وهذا ليس عيباً وإنما خضع الموضوع كله إلى اضطراب ثقافي وفكري أشمل من أي نوع ادبي معين. فالأدب لا يصف تيار أو مدرسة إلا في مجتمع تتضح فيه أمور فكرية كثيرة، ولذلك صرفنا النظر عن مثل هذا النوع من معالجة الجملة الاستهلالية أيضاً.

الهوامش

١ ـ فلاديمير بروب. مورفولوجيا الحكاية. ترجمة إبراهيم الخطيب ص٢٥.

٢ ـ الرغبة القصصية. بيتر بروكس. ترجمة الأستاذ عبد الواحد محمد. جريدة الثورة/٨/١٩٨٨.

٣ ـ الشعرية. تودروف. ترجمة شكري اليموت ورجاء بن سلامة ص٣٤.

٤- بنية الجملة القصصية

ما الجملة؟

تطبيقات ـ الاستهلال المزدوج.

نموذج تطبيقي(١).

قصة "لأوفيليا جسد الأرض" لعبد الإله عبد الرزاق.

الجملة الاستهلالية.

- ❖ نموذج تطبيقي(٢) الكلمة المولدة
- ❖ نموذج تطبيقي (٣) الإخبار
- ❖ نموذج تطبيقي(٤) المشهدية
- ❖ نموذج تطبيقي(٥) اللحظية
- ❖ نموذج تطبيقي(٦) الاستعارية

الباب الرابع

نماذج تطبيقية

١ ـ جماليات الاستهلال في شعر السياب

التساؤل:

كيف يبني السياب استهلالات قصائده؟ سؤال قد لا يخطر ببال أحد، لأن البدايات هي تحصيل حاصل الإبداع، ولكن الفحص المتأني لقصائد السياب يجد ثمة طرقاً عديدة في بنية الاستهلالات. وحصراً بحدود هذه المقالة، وجدت ثلاثة طرق يبني السياب بها استهلالاته. ولكي يكون الأمر واضحاً، لا أضع قوانين إجرائية مسبقة لرؤية استهلالات شاعر ما، ولكني استنتج من خلال قراءات القصائد الكيفية، بل الكيفيات التي يبني الشاعر بها استهلالاته، وشاعر كالسياب، متنوع العطاء، غزير الإنتاج، متطور الأساليب، تصبح دراسة استهلالات قصائده واحدة من النوافذ النقدية لرؤية الحداثة في الشعر من موقع قريب جداً.

هل يقصد السياب اختيار الكلمات والصور التي يبتدئ بها؟ أم أن البداية تأتي عفو الخاطر، حتى إذا ما استقامت القصيدة على شيء من الوضوح والدراية عُد ما ابتدأ به عفواً أو قصداً بداية استهلالية ناجحة؟

ومن قبيل التذكير، أعيد هنا، الخطوط العامة لبنية الاستهلال[1]:

١ ـ أن محتوى وفن النص الإبداعي هما اللذان يولدان مفردات الاستهلال.

٢ ـ وأن هذه المفردات المتولدة في بنية النص الكلية تمتد داخله كخيوط السدى لتولد صوراً ومفردات جديدة ومن ثم لتشد أجزاء العمل بالفكرة المحورية.

٣ ـ الاستهلال باعتباره بنية متكاملة ذاتياً، يمكن معاينته منفرداً، فهو أشبه بالجنين الذي ولد من أبوين، وفي الوقت نفسه له استقلاليته العضوية المتكاملة.

هذه من أهم الخطوط التي خلصنا إليها، ويمكن إضافة خطوط أخرى تتبع من الدراسة الكلية لشاعرية الشاعر أو لإنتاج القاص، وبالنسبة للسياب، وللعديد من الشعراء المتنوعي الإنتاج، والمتبايني البناءات، يمكن إضافة فقرة أو فقرتين أو أكثر، لذلك لم تعد هذه المفردات الآن، مجرد اقتراحات نقدمها للشعراء أو القاصين وإنما أصبحت مفردات منهجية جرى تطبيقها على قصائد وقصص وروايات، وأقول جرى تطبيقها لأنها من الوضوح بحيث جعلتنا نعود إليها لرؤية أبعاد الحداثة في شعر السياب أو البياتي أو سواهما لأن البدايات واحدة من مرتكزات الرؤية الحديثة للحياة وللموضوع. والشاعر المجيد لا يبتدئ عفو الخاطر، كما لا يستعمل إلى حد ما الفعل المستمر، وإنما يجمع بين الاثنين مطلقاً العنان للفكرة المحورية وهي تنمو داخل النص فتعيد للبداية روحها البكر وتولد لها مديات جديدة في جسد البناء الكلي.

إن الإبداع له قوانينه الخاصة، ولن يكون المبدع مبدعاً حقاً لمجرد انه يكتب الشعر أو القصة، أقول ذلك والمفردات المنهجية السابقة قد تطور مفردات جديدة، هي بالضرورة آتية من الإبداع نفسه، فمن الواضح أن البناء العقلي - النقدي الصارم يسيطر على مفرداتنا تلك، لكن قراءتي لقصائد السياب مجدداً قد كشف لي وستكشف لغيري قيماً جديدة ومفردات جديدة. فالعمل الإبداعي هو الذي يعدل من مسار المنهج، هو الذي يضيف ويحذف من المقولات. وفي أشعار السياب يجد القارئ انه متنوع الاستهلالات، ففي كل مرحلة له بنية استهلال خاصة، ولكل شكل من أشكال قصائده الطويلة والقصيرة، بنية استهلال خاصة بها. وكان موضوعنا السابق (الاستهلال في القصيدة العربية الحديثة) قد تركز حول القصائد الغنائية، والقصائد الغنائية الذاتية، والقصيدة الغنائية الذاتية - الموضوعية، والقصائد المركبة البناء.. ولدى السياب الكثير من هذه القصائد، إلا انني في هذا المقال أطور المفاهيم السابقة من خلال إضافة فقرات جديدة لبنية الاستهلال باعتبارنا ندرس شاعراً لوحده، وسنجد أنفسنا أما ظاهرة جديدة، هي أن السياب يطور مفهومه للاستهلال بتطور أداته مرحلياً، فما دام شعره يعكس الواقع الاجتماعي والنفسي له، إنما يباشر هذا الانعكاس بمواجهة استهلالية واضحة، فيها شيء من التلقائية، لكنها واضحة البناء والهدف. أقول أن استهلالات السياب في مراحله الثلاث، تباينت تباين مراحل نمو شاعريته، وتباينت تباين مواقفه لكنه في كل المراحل، يمارس كل الاستهلالات، ولذلك يمكن إضافة مفردة منهجية رابعة تقول:

٤ - إن شاعرية الشاعر، تفرض مناخاً خاصاً بها على الاستهلال، هي جزء من خصوصيته الأسلوبية، مواقفه الفكرية، وأن هذه الشاعرية المتغيرة من شاعر لشاعر آخر، ومن مرحلة لمرحلة أخرى، متنوعة المفردات وذات بعد سوسيولوجي ونفسي، ولها القدرة على تمييز المبدع من سواه، هذه المفردة المنهجية تجعلنا نحتكم إلى البنية الداخلية لتراتب مفردات الاستهلال، صحيح أن المفردات المنهجية السابقة باستطاعتها دراسة أية قصيدة لأي شاعر، لكن المفردة المنهجية الرابعة تدلنا على أن استهلالات السياب هي غير استهلالات البياتي أو حسب الشيخ جعفر، لأن النغمة الخفية التي تميز شاعرا عن آخر تبدأ مع الاستهلال. في هذه المقالة نركز بحثنا حول هذه المفردة المنهجية، فندرس استهلالات شاعرية السياب وأفقها، وحسبنا أن نطور في هذه المقالة هذه المفردة.

٢ - التوزيع والتنوع - الأسمية

يلاحظ دارس شعر السياب كله، ان عنوانات القصائد تفرض سيطرتها المعرفية واللفظية على استهلالاتها، ويعني ضمناً تأكيد فاعلية الأسماء في مد الاستهلال بانسيابية لفظية ومعنوية، ولم يقف الأمر عند مرحلة دون أخرى، إلا انه في مراحل شاعريته الأخيرة كثرت الاستهلالات

المغايرة للعنوانات لفظاً، والمرتبطة بها معنى. وقد أجريت إحصائية بسيطة وزعت فيها العنوانات على ثلاثة محاور:

١ ـ العنوانات التي تتأكد لفظاً ومعنى في الاستهلالات.. وقد كانت كما يأتي:

أزهار ذابلة وأساطير	٩ قصائد
المعبد الغريق	٧ قصائد
منزل الأقنان	٨ قصائد
انشودة المطر	٣ قصائد
شناشيل ابنة الجلبي	١٠ قصائد
المجموع	٣٧ عنوانا

٢ ـ العنوانات التي تتأكد معنى ولفظا مشتقا من الاستهلالات، وقد كانت كما يأتي:

أزهار ذابلة واساطير	٨ قصائد
المعبد الغريق	٤ قصائد
منزل الأقنان	لا يوجد
انشودة المطر	٢ قصيدتان
المجموع	١٨ عنوانا

٣ ـ العنوانات التي تتأكد معنى فقط، في الاستهلالات، وقد كانت كما يأتي:

أزهار ذابلة وأساطير	١٢ قصيدة
المعبد الغريق	١٤ قصيدة
منزل الأقنان	١٠ قصائد
أنشودة المطر	٢٢ قصيدة
شناشيل ابنة الجلبي	٢٢ قصيدة
المجموع	٨٣ عنوانا

من أمثلة المحور الأول نقرأ:

عنوان القصيدة	الاستهلال
❖ في السوق القديم	الليل، والسوق القديم
❖ عينان زرقاوان	عينان زرقاوان ينعس فيهما لون الغدير
❖ أساطير	أساطير من حشرجات الزمان
❖ ورم	ورم، بنفس مما عزاني برم..الخ

من أمثلة المحور الثاني نقرأ:

عنوان القصيدة	الاستهلال
❖ سراب	بقايا من القافلة تنير لها نجمة أفلة
❖ رسالة من مقبرة	من قاع قبري أصيح
❖ كيف لم أحبك	كيف ضيعتك في زحمة أيامي
❖ أمام باب الله	منطرحا أمام بابك الكبير..الخ

ومن أمثلة المحور الثالث نقرأ:

عنوان القصيدة	الاستهلال
❖ الشاعر الرجيم	حملت للنزال سيفك الصدئ
❖ ربيع الجزائر	سلاما بلاد اللظى والخراب
❖ المخبر	أنا ما تشاء، أنا الحقير
❖ أرم ذات العماد	من خلل الدخان من سيكاره

نظرة أولى على الجداول السابقة تظهر لنا ما يأتي:

١ ـ استهلالات متطابقة مع العنوانات ٣٨ استهلالاً

٢ ـ استهلالات مشتقة من العنوانات ١٨ استهلالاً

٣ - استهلالات مغايرة لفظا للعنوانات ٨٣ استهلالاً

والانطباع الحكمي الأول يقودنا إلى أن شاعرية السياب تتأسس على وعي بالحداثة. فوجود(٨٣) استهلالاً مغايراً للفظ العنوانات يعني بداية التحرر الفني من هيمنة العنوانات التي كانت العمود الفقري للشعر، فإحدى سمات الحداثة الشعرية، هو التباين الشكلي بين العنوان والاستهلال، تطورت هذه السمة لاحقا فألغى الشاعر الحديث العنوانات جملةً وتفصيلاً واستبدلها بقصيدة - قصيدتين - ثلاث قصائد.. إلخ لأن الشاعر الحديث معني بجعل القصيدة مجسماً فكرياً للقارئ وللثقافة التقليدية، فهي لا تستسلم لمشاعر اعتيادية ولا تحاكي المواقع الظليلة من الأفكار، وإنما لمحة فنية لها جذر اجتماعي وثقافي. ومع شيوع ظاهرة التمرد على العنوانات لدى السياب نجده في جانب آخر يخضع إلى البناء التقليدي، فوجود(٢٨) استهلالاً مطابقاً و(١٨) استهلالاً مشتقاً تأكيد على سيطرة النمط التقليدي للبناء الشعري - علماً بأن عدداً من القصائد ذات البناء عمودي - وللدلالة أن قصيدة "هل كان حباً" وهي ابتداء الحداثة عند السياب كان استهلالها مغايراً لعنوانها. وعموماً فالظاهرة هذه لا تقاس بسطحها العائم، وإنما بمدلولها الفكري والبنائي. فالاستهلال ليس ابتداءً للقصيدة وإنما هو تأسيس لها، والتأسيس يأخذ سمتها العامة، فلا استهلال لقصيدة من دون احتوائه على معنى القصيدة ولا استهلال لقصيدة من دون أن يكون نامياً نمواً عضوياً داخلها، ولا استهلال لقصيدة متحركة، فاعلة، من دون أن يكون ضمن هذه الفاعلية. ولذلك فالسياب وهو يبني قصائده لم يكن على دراية واسعة بفاعلية الاستهلال، ونسوق هذا الحكم بناءً على ما توصلنا إليه من قراءات لعدد من القصائد. هل يعطي انطباعاً أولياً أن السياب وهو يبتكر الحداثة للقصيدة الحديثة كان محكوماً بالبناء التقليدي او المتطور منه للقصيدة العمودية؟ وعموما يمكن الركون إلى مثل هذا الحكم آنيا لأن الشكل الفني لا يتطور بسرعة، فهو من القوة والمتانة والرسوخ ما يستوعب الجديد فيه، لذلك بنى السياب وشعراء آخرون قصائدهم الجديدة في إطار الأشكال الفنية القديمة، ولكنها المهيأة للتطور.

لنرى ذلك بوضوح:

أولاً: أن أبعاد هذه الإشكالية تكمن في أن معظم استهلالات قصائد السياب تبتدئ بأسماء أو حروف والقلة منها بأفعال ماضية. ونادراً ما تكون بداياتها خلاف ذلك. وقد وجدت توازنا بين الاستهلالات التي تبدأ باسم والاستهلالات التي تبدأ بحرف، بل ان الثانية تزيد أحياناً، وقلة هي الاستهلالات التي تبدأ بفعل مضارع او امر. وعموماً فالظاهرة هذه تكشف عن فاعلية البداية الاسمية في الشعر. في مراحله الأولى (ازهار ذابلة وأساطير) نجد قصيدة تبدأ باسم و(١٧) قصيدة تبدأ بحرف و(١٢) قصيدة تبدأ بفعل ماضٍ و(٢) تبدأ بفعل مضارع، و(٢) تبدأ بحال، و(١) تبدأ بفعل امر، وعموماً فالسيطرة المطلقة للحروف وللأسماء، وبالقرب منهما الماضي، ويعكس انطباعاً هو أن السياب ما يزال استهلاله محكوماً بمطلقات فنية قديمة، وأن التجديد لم يبدأ في بنية العمود الفني للقصيدة بقدر ما كان منصباً على الإيقاع والروي والتفعيلة. ويتأكد هذا الاستنتاج في دواوينه اللاحقة: ففي أنشودة المطر مثلاً نجد أن (١٤) قصيدة تبدأ بحروف و(١١) قصيدة تبدأ باسم و(٤) تبدأ بفعل ماضٍ.. سيطرة أخرى للحرف وللاسم، ولكن بنية الاستهلال في مراحله اللاحقة تطورت تطوراً فنياً واضحاً كما سنرى.

ثانياً: ودلالة الترابط بين الاستهلال العنوانات، وبخاصة خضوعهما معاً لفاعلية الحرف والاسم، تتحدد بوقائع نفسية واجتماعية وبنائية، الاستهلالات الاسمية أو الحروفية، لا تحتوي حركة فاعلة كبيرة، فاعليتها فاعلية الجملة الاسمية الراكدة البناء، لأنها تحيل الحركة الداخلية لها إلى فاعلية محدودة بين الابتداء والإخبار، والإخبار يستوجب دائماً سياقات فكرية راكدة، آتية إلى القصيدة من موقع اجتمعي

خارجي، لذلك لا تكون الاستهلالات الاسمية مولدة لنوى داخل النص لاحتكامها إلى مطلقات بنائية محدودة الفاعلية في أبسط نواحيها محكومة بسياق انفرادي متلق تدفع بالشاعر لأن يضع "أناه" موضع الفاعلية المحركة. والصورة الكلية والمستقبلية للقصيدة محكومة بتطور نسق واحد من البناء يبتدئ من أول سطر وينتهي بآخر سطر، هذه الفاعلية الحكائية للقصيدة في مراحل السياب الأولى حتمت عليه الابتداء بالاسم أو الحرف ولذلك يضع القارئ ـ الناقد ـ لنفسه مسافة فاصلة بين الشاعر وبين تجربته فيقبل ما يقوله الشاعر، بل ويستسلم له لأن الكلام يجر الكلام، فالبداية تمهد لهذه البنية الحكائية المقالة بطريقة إيقاعية جديدة. فاستهلال قصيدة (السوق القديم) مثلاً والذي يبدأ: "الليل والسوق القديم.." نجد كلمة السوق ودلالتها الاسمية تتكرر في ثلاث مقطعات منها، بين المقطعات الثمانية الأخرى تستهل بفاعلية"الأنا" والاسم هو الاسم، والحركة ما بين استهلال القصيدة الأساس، واستهلالاتها الفرعية محكومة برؤية "أنا الشاعر" وبالتالي تحدد نفسها بطاقة الاسمية المحدودة التعبير، فقصيدة "في السوق القديم" وهي من أول المطولات ـ بعد قصائد البريكان ـ في الشعر العراقي الحديث، نجدها تنويعاً على لحن واحد، كلها محكومة بتغير مواقع "الأنا" بين الليل والحال النفسية أي وقوع القصيدة ضمن دائرة الإخبار المتكرر للحال، وكيف تطور هذا الإخبار إلى رصد حالات الشاعر المتحولة كتحولات السوق المكانية والزمانية.

الاستهلالات أشبه ما تكون باستجابة مستساغة لعقلية القارئ وذهنيته المشاعة، وهي استجابة اجتماعية لتطور ثقافي معرفي خاص بالمرحلة كلها. خذ مثلاً آخر، قصيدة "عينان زرقاوان" التي يستهلها "عينان زرقاوان.. ينعس فيهما لون الغدير" الاستهلال صورة خبرية، والقصيدة كلها تتحرك بين مجهول ومعلوم (تتحول عينان إلى "عيناك" وإلى (حسناء) والغدير إلى "ربيع وغاب" ويتحول اللون إلى (صباح ومساء ونظرة وأشباح.. الخ). لماذا

هذا التحول؟ لأن القصيدة محكومة بفاعلية أحادية. وهي خطاب مرسل إلى شخص. القارئ هو هذا الشخص. كل القصائد التي تستهل بأسماء، تكون مكشوفة، حكاية، مقالة بطريقة تقليدية، وليس ثمة عالم غامض أو مبهم يسيطر على الشعور، وليس ثمة مخيلة متأصلة، بل مخيلة مستجابة متلقية لما تعطيه الطبيعة سيطرتها الكلية، وتبدو معاناة الشاعر محكومة بالكيفية التي يجمل بها صورة العالم الخارجي القاسي.. ولم لا، فالعينان الزرقاوان تعد مقياساً للجمال (فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير). ألم يستبدل الاسم" عينان بـ: أنا في أذوب". هذه المناوبة هي هوية الاستهلالات الاسمية.

تنمو الاستهلالات الاسمية في داخل القصيدة بطريقة العطف الصوري لمفرداتها، فاستهلال مدينة السندباد مثلاً "جوعان في القبر بلا غداء"، نجده يتوالد في بنية القصيدة بالعطف على جوعان فنجده "عريان ـ أقضُ ـ وأنبت ـ وأحرق ـ وفجر ـ وأثقل ـ وجثت، وشقق وهبت ـ وصامت.. الخ" هذه الطريقة التوليدية، حكائية وبنيتها المتكررة رصد لحالات تتساق بخط مستقيم. وفي أقسام القصيدة الخمسة نجد القسم الثاني يبدأ "أهذا أودنيس، هذا الحواء؟". وهي بداية مؤكدة لحال الشاعر في استهلاله: جوعان، وفي المقطع الثالث يستهل بـ"الموت في الشوارع" وهو تأكيد آخر للاستهلال الأول، وفي المقطع الرابع يستهل "يا أيها الربيع.. ما الذي دهاك.." هو الآخر استنجاد من الجوع. وفي المقطع الخامس يبتدئ "كان بابل القديمة المسورة تعود من جديد" استكمال الصورة الكابوسية للسندباد المهاجر داخل مدينته..

وعموماً ترتبط الاستهلالات الاسمية بالسياق الشعوري للشاعر، خاصة في مراحله الأولى، فقد كان السياب محكوماً بقوة العنوان، وبثقله السياقي والمعرفي، وبنية القصيدة يوم ذاك التي لم تخرج كلياً عن بنية الحكاية الفنية الناضجة، لذلك كانت الاستهلالات تقليدية، أشبه ما

تكون بالفقرة الموصلة إلى ما سيأتي، وليست البدايات التفجيرية للحدث، حتى أن شاعراً كبيراً كمحمود درويش ما يزال إلى الآن يزاوج بين العنوان وبداية الاستهلال. وعندي أن الحداثة في القصيدة الحديثة لابد وأن تمر بمثل هذه الرتابة البنائية لأن السياق الموسيقي الإيقاعي التقليدي لا يمكن أن يتغير جملة وتفصيلاً، فما زالت الحداثة في أسمى مظهريتها الفنية، خاضعة إلى تأثيرات إيقاعية اجتماعية أشمل من الوزن والقافية والتفعيلة، إيقاعات تتصل بالتكوين الفكري وبالثقافة وبالاقتصاد وبالسياسة، والتطور الذي حدث لاحقاً على الاستهلالات الاسمية والحروفية، أتى من اكتشاف الشاعر للعمق الميثولوجي والأسطوري للمفردات الحياتية واليومية. والسياب يعد أحد الشعراء القلائل الذين حولوا مفردات بيئية وثقافية ومكانية صغيرة ومهملة إلى مصاف الأسطورة. ضمن هذا التطور الهائل، جرى تطور بنائي ـ أسلوبي على الاستهلال الاسمي.

٣ ـ الوعي الفني:

في دواوين السياب الأخيرة: منزل الأقنان ـ أنشودة المطر ـ المعبد الغريق ـ شناشيل ابنة الجلبي، تطور مفهوم الاستهلال الاسمي من مجرد الابتداء بكلمات، إلى الابتداء بالأفكار. الكلمة الإسمية هنا، فكرة مبهمة، غامضة، وتم اختيارها مكانياً وفق مبدأية الإبهام التي أسبغها عليها، وهذه أولى تحولات الاستهلال الإسمي من موقعه الظليل السابق، إلى موقع فكري ـ فني جديد، مع زيادة ملحوظة في الاستهلال الفعلي، وتعليل ذلك على سببان:

الأول، اكتشافه لفاعلية الأمكنة المشبعة بالمألوف، وتحميلها شحنة أسطورية، أو ميثولوجيا تجعل منها متصلة بزمن لا محدود، ولذلك أصبحت هذه الأمكنة مولدة ومتولدة.

والثاني، أن السياب في هذه الدواوين يؤسس نظرة شاملة لتصورات إنسانية، وضع نفسه ـ ذاته ـ فيها موضع المركزية. فعمد، خاصة في مرحلة

المرض، إلى استحضار كل قوى الأمل لإحساسه أن الأفول الجسدي والكياني قد أوشك.

نقرأ استهلال قصيدة النهر الموت:

بويب..

بويب..

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

بدءا يعطي الاستهلال انطباعاً بالإبهام، فبويب الصغير يتحول إلى دلالة فكرية ترتبط بزمن قديم، لم يعد له صوت إلا أصوات أجراس البرج، والبرج هذا ضائع في قرارة البحر. الكلمات (أجراس ـ برج ـ ضاع ـ قرارة ـ البحر) كلها مشحونة بأسرار والقدم والإبهام والغموض. استهلال قصيدة "نسيم من القبر":

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني

فيبكيني.. الخ

كل هذه الاستهلالات تحول الأسماء من اعتياديتها ومألوفيتها إلى أسماء مشحونة بالأسرار والإبهام والغموض والعتمة، وللمصادفة وحدها نجد ثمة قاسماً مشتركاً في كل الاستهلالات المقتبسة هنا: إلا وهو الليل/ الظلام/ مما ينبغي أن السياب لم يتعامل مع أسماء مجردة، أو خالية من الشحنة الأسطورية، فيجرد الكلمات من معناها المباشر الواضح ويجعل منها نوافذ تطل على عالم غامض مليء بالمجهولية.

لم تقم استهلالاته المبتدئة بأفعال على شيء من الاختلاف، فالسياب يكثر من الابتداء بالفعل الماضي، والفعل الماضي في دلالته التعبيرية يحيل إلى الثبات، شأنه شأن الأسماء، لذلك لا نجد حركة الماضي، صاخبة، مولدة، فاعلة، بل سكونية مليئة بالذكرى والتذكر، ولا تعمل في الاستهلال أو في القصيدة إلا تشغيل الحركة الشعورية للقارئ، ثم تختفي بعد ذلك من جسد القصيدة.

٤ ـ المبادئ الجمالية للاستهلال:

على أن المبادئ التي تتحكم في استهلالات السياب، الاسمية منها والحروفية، هي مبادئ جمالية، وليست مبادئ شعورية، متلقاة. لعلنا ندرك أن السياب يجيد استعمال المجاز استعمالاً شعرياً فيراكم الصور واحد فوق الأخرى، مولد مجازاً من مجاز آخر، وهكذا يدفع بالقارئ إلى التأمل في اي المجازاة تكمن فكرة الاستهلال الأساسية، لنعد قراءة استهلال أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

المجاز الأول "عيناك" ولد مجازاً ثانياً "غابتا نخيل" وهذا بدوره ولد مجازاً ثالثاً "ساعة السحر" ثم يعود للعينين، فيولد لهما صورة مجازية أخرى "او شرفتان" جاعلاً من العينين في الإنسان شرفتين مكانيتين وتلد غابتا (راح) وساعة (ينأى) والسحر (القمر). لاحظ البيت الثاني كله مشتق ومولد من البيت الأول، أو يكاد يكون هو.

١ ـ أولى فاعلية استهلالات السياب، هو تعدد المجازاة، وهذه طريقة أسلوبية تدفع بمخيلة القارئ إلى التفكير بالمستويات التي تستحضر داخل القصيدة، وبالفعل سنجد انفسنا أمام فيض لا حدود له من الاستعارات والمجازاة.

٢ ـ ومن المبادئ الأخرى التي يستعملها السياب في استهلالاته مبدأ التوسيع الفكري والأسلوبي، وهو مبدأ جمالي بحت، يجعلنا نشعر ونحن نقرأ القصيدة انها تحيلنا إلى عالم أوسع من كلماتها، الشعر تكثيف جمالي للعالم. والتوسيع مبدأ جمالي ارتبط بالحداثة وبثقافة الشاعر، أن الاستهلال الناجح يحيلك إلى عوالم خفية، وإلى إمكانية تأويليه واسعة.

نقرأ هذا الاستهلال لقصيدة "أم البروم"

رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها

تطاردها، وراء الليل، أشباح الفوانيس

سمعت نشيج باكيها،

وصرخة طفلها، وثغاء صادٍ من مواشيها

وفي وهج الظهيرة صارخاً "يا حادي العيس"

على ألم مغنيها.

يوسع السياب من "أم البروم" وهو المكان الشعبي، المليء بالناس والأفراح، فيجعل منها ـ بعد أن زحفت المدينة الغول عليها ـ مقبرة، وها هو يستحضر عالميها القديم/ الجديد ويجعل منهما وحدة جدلية لصورة واسعة من حال المدينة/ أم البروم، ومن ثم حال الناس/الشاعر/ الموت/ الحياة. ويستعين السياب كأي حكواتي أصيل بكل عناصر الشد الشعوري، صراخ الأطفال/ ثغاء الصاد/ وهج الظهيرة/ حادي العيس. أنه هنا يروي حكاية مكان أفل، لكنها حكاية ابتداء، فالقصيدة ستُبنى كلها على هذا الاستهلال، بل ستوسع من مجازاته دون أن تترهل. هذه البنية الجمالية للاستهلال نتاج مخيلة مشبعة بما هو أسطوري في المألوف من الحياة، وبما هو شعبي في المكان المعاش. ولم يقتصر مبدأ التوسيع على الاستهلال فقط، بل أن الصور المشتقة من الاستهلال ستتوسع هي الأخرى، هكذا يدخل السياب الأسطورة في صلب المحلية ويجعل من كلمات شاعراً أصواتاً تاريخية، ومن صورة شعبية معاشة وكلها ملحقة ببويب، فبويب لم يعد اسماً اعتيادياً، بل أصبح دلالة رمزية للسياب نفسه، فلقد جرت مقارنة جدلية داخل القصيدة بين:

الحياة/ الموت

بويب/ الشاعر

فاختلطت الضمائر، وتداخلت الأزمنة، فبويب هو النهر الحزين، هو المزار الذي تُحمل إليه النذور، هو البحر المليء بالحياة والمحار، هو المدخل إلى عالم الجحيم.. الخ. ويوسع السياب من هذه الدلالة في القسم الثاني من

القصيدة فيجعل من نفسه صنواً للنهر، فدمه هو ماؤه، وأمطار السماء مياهه، وأعماقه هي أعماقه وقراره، وحتى توزيع القصيدة إلى ثنائية النهر/ الموت، و(١)/(٢)، هو تأكيد مكاني ـ أسلوبي إلى جعل بويب/ السياب، محوراً دراميا لبنية القصيدة كلها.

ما يهمنا في استهلالاته الأخيرة، ليس تحليل القصيدة للتأكيد عليها وإنما تحميل الاستهلالات الاسمية طاقة أسطورية وميثولوجياً، يحاول السياب أن يحويها "أناه" كمعادل موضوعي كجزء من هذه الطاقة.

خذ استهلال (أنشودة المطر):

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

أو استهلال قصيدة (المخبر):

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين.

أو استهلال (المومس العمياء):

الليل يهبط مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة.

لقد تطورت القصيدة الحديثة عند السياب ـ البياتي ـ صلاح عبد الصبور، وفق أساليب فنية جديدة ـ قديمة، بمعنى أنهم خلقوا لقصائدهم مسندات أسلوبية كانت موجودة لكنها استعملت بما يتوافق ولغة العصر ومشكلات الحياة ونظرة الشاعر المحدث لها.. فالتطور الداخلي والخارجي للشاعرية، هو تطور لمفردات القصيدة نفسها، والاستهلال الجديد أحد هذه المفردات التي أصابها التطور فاحتوى ما هو جمالي معاصر، وما هو بلاغي قديم، وما هو قانوني ثابت. لذلك نجد الحداثة لا تقوم على تصور خارجي ـ اجتماعي فقط، بقدر ما تؤسس هذا التطور على تطور المفردات الداخلية للنص.

٣ ـ ومن المبادئ الجمالية الأخرى للاستهلالات، احتواؤها على نغمة نثرية، فلم يعد الشعر الحديث، شعراً صافياً ـ ليس هناك مثل هذا الشعر ـ وإنما أصبح شعراً شاملاً، تجد فيه التشكيل الصوري، والإيقاع النفسي، والحادثة الاجتماعية، والأسطورة والحكاية.. الخ.. والنثرية التي نعنيها هي مبدأ توسعي أيضاً، بمعنى أن الإيقاعين: إيقاع الشعر وإيقاع النثر، يلتقيان معا ليكونا إيقاعاً شاعرياً يدلل على قدرة الشاعر على أحتواء مساحات جديدة لم تطأها القصيدة من قبل. وغالباً ما يرتبط بالإيقاع النثري، الإحالة إلى الموضوعات الخارجية، إلى تاريخ الشاعر وتاريخ الموضوع، إلى المجتمع، إلى الفلسفة وعلم النفس، إلى التاريخ والتراث والأسطورة.. هذه الإحالات تخرج ـ دراسياً ـ عن المنهج الأسلوبي الذي يعتبر النص بنية مغلقة، وفي قصائد السياب، وبالذات استهلالاته الجيدة، نجد أنفسنا في إطار نثري حياتي يمتلك إيقاعه المتداخل مع إيقاع البناء الشعري. وعندي أن هذه النثرية المعتمدة في الشعر تعني أن الشاعر الحديث لم يعد راكضاً وراء منطق الحضارة الصناعي ـ التجاري الجديد، فهو ما يزال أسير قوى الإدراك الفعلي لفاعلية الأشياء المألوفة في الحياة، لذلك تؤسس الاستهلالات للقصيدة أفقاً محلياً غائراً في ميثولوجيا الناس، وفي الحس المشترك ثم يضعها الشاعر بصيغ أسلوبية وبنائية تبدو غريبة، الشاعر هنا يعيد تشكيل المضطرب من الحياة، والفن الشعري لا يخجل من الواقع، ان لم يفقه في بنائه.

فكيف يتأتى للاستهلال أن يزرع مثل هذه النويات ـ الإيقاعية النثرية في الصورة الشعرية ـ وبأي أسلوب؟ نقرأ هذا الاستهلال لقصيدة (منزل الأقنان في جيكور):

خرائب فانزع الأبواب عنها تغدُ أطلالاً

خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح

تطل عليك منها عين بوم دائب النوح..

ويكفي البيت الأول من الاستهلال للدلالة على النغمة النثرية المعنية هنا، الصورة المستحضرة هي "الأطلال" وامسى منزل الأقنان في جيكور خرائباً ولكنها بأبواب، ما أن تنزع الأبواب عنها حتى تغدو ماضياً وتراثاً، إلا أن الأبواب تعيدها إلى الحاضر، إلى وجود معاش، وتشير إلى أناس ساكنين يعرفهم.. الصورة النثرية تمتد داخل المكان إلى الزنوج، إلى البناءات القديمة، إلى الروح الشعبية الكامنة في الخرائب والأطلال وهي قرينة سكن البوم الدائب النوح.. وهاهو السياب يبني صورة كلية لما كان قد شاهده وعاشه ليجعل منها صورة أسطورية مطعمة بروح شعبي معاش.. هذه النثرية جزء من أساس ومكون من الاستهلالات الحديثة. فالنثرية ليست الإيقاعات الصوتية المشاعة، والسهلة، بل هي الكشف عن جدليتها الخفية، المعلنة والمضمرة معا. الكلمات التي تشبع بنثرية الحياة، كلمات مولدة، تتجدد داخل النص، وتوسع مدرايتها، وبالتالي تجعل القصيدة شاملة وذات أفق فكري ـ أسلوبي رائع.

٤ ـ ومن المبادئ الجمالية الأخرى للاستهلال؛ المزاوجة بين الحس والحدس، والواقع والمخيلة، وعندي أن هذا المبدأ الجمالي هو الأكثر فاعلية في الاستهلالات الجيدة، بل ويستطيع أن يزاوج بين الملموس والمدرك، بحيث تحيلنا القصيدة إلى تداخل عالمي الداخل والخارج، الواقعية والطبيعية.

لا يقف الأمر في هذا المبدأ عند الكلمة ومدلولاتها المباشرة، بل يغور إلى أولياتها، إلى الروح البدائي فيها، خذ هذا الاستهلال لقصيدة (جيكور شابت):

ما نفضتُ الندى عن ذرى العشب فيها،
ما لثمت الضباب الذي يحتويها
جئتها والضحى يزرع الشمس في كل حقل وسطح
مثل أعواد قمح..

والبيت الأول يكفي للدلالة على الحس والحدس، فالقرية تحيا غروباً أزلياً، انها تشيب الآن، حدس السياب بها حدسه بنفسه، الموت القريب منها يجعل من جيكور قرية آفلة، منزوية، ولن ينفع رمادها لإنهاض بديل لها. الحياة المحسوسة، المرئية، بصورها البيئية المعاشة، تدل على الموت، الشيخوخة، ويقترن الحسي بحدس شعري واضح امتد إلى جسد القصيدة كله، فظللها تحت خيمة الموت والعدم والأفول..

ويوضح اقتران الحسي بالحدسي، قوة المخيلة الشعرية، فليست كل الأشياء قادرة على منح الشاعر حدوساً، وإنما الأشياء المبهمة، الغامضة، الأشياء التي تكمن فيها روح البدائية، او الأشياء الواقعية التي تصبح عن طريق الفن أشياء أزلية وذات امتداد. ولم يتحول الجنس أو حياة الأسرة اليومية إلى مطلقات جديدة. أن ثورة الشعر الحديث نأت عن مثل هذه المواقع الظليلة، لعدم كفايتها بإنهاض رؤى الشاعر الجديدة. إذ ليس كل حسي مولداً لحدس، وإنما الحسي المولد هو الذي يختزن عناصر خيالية قادرة على تجاوز حدود الشيء إلى ما وراء الشيء، وتجاوز الشيء كله إلى أشياء أخرى في أزمنة وأمكنة أخرى. والسياب لا يتعامل مع الأشياء لمجرد أنها استفزته او اكتشف فيها ما ينمي قدرة الحدس، وإنما يتعامل معها لحظة وجوده الكامل فيها. أن (أناه) تعمل كما لو كان اكتشافها للشيء لا يتم إلا من خلالها، أنها تملكه، وتختص به، وبالتالي لا يرى عند شاعر آخر كما يرى عنده. هذه الخصوصية الحدسية مكنت السياب لأن يكون استثنائياً في تعامله مع المألوف. قد يكون الأمر مجرد تدريب عقلي جبل عليه السياب، لكن الحقيقة الملموسة من خلال شعره تفصح عن أنه كان لا يرى كما يرى الناس، ولا يتعامل كما يتعامل الشعراء، أنه إذ يرى يمتلك، وإذ يتعامل يؤسس، لقد شيد مدناً شعرية أخاذة من أشياء بيئته البسيطة ولها لغة المجاز المطلق، فشاعرية المكان عنده شاعرية خلاقة، حاول خلالها توضيح إمكانية جديدة للشعر وهو يربط مراسيمه أمام حوافي

البيت والبيئة. لا يعني هذا أن الشعر لا ينهض من خلال إنجازات حضارية جديدة، وإنما النهضة الحديثة للشعر ترافق المحلية دائما، بل وترتبط بها لأنها إذ تعمل ذلك تسعى لتأكيد هوية وطنية.. أولى أشكال التعامل مع أشياء المحيط المألوفة لا تظهر إلا في الاستهلال.. خذ مفردة الليل، وأحصها تجدها (كلمة موضوعية) في شعره كله، ومثلها كلمة الموت والغياب.. الخ ذات دلالة بنائية كبيرة، تشمل كل التجارب وتحيا في كل الظروف والقصائد.. الليل موضوعي الحضور، جزء من بيئة معاشه، وعندما أحبط ومرض، تحول الليل الموضوعي إلى ليل رمزي، استعاري. اللامرئي يتحول خلال الممارسة إلى مرئي حتى لو اختفت موضوعيته وراء حالات نفسية، لعل هذه الكشوفات الجديدة واحدة من سمات الحداثة، بل والهوية الفعلية التي أدخلت الحدوس في الوقائع المعاشة.

٥ ـ ومن جماليات الاستهلالات السياب في دواوينه الأخيرة، أنه لا يقف في الاستهلال عند بؤرة فكرية واحدة، فهو دائما يعتمد البؤرتين ولكن المتوحدتين في (أناه) وهذه السمة الأسلوبية تتيح له أن يمد القصيدة بمخيلة نشطة، لها مديات محسوسة، تعدد البؤر يحتاج إلى عقل منظم، ولعل توسع بؤر الاستهلال يجعل من البداية مالكة لأكثر من خيط تمده وبوضوح إلى القصيدة، كما تجعل بنية القصيدة كلها ذات آفاق متعددة.

نقرأ استهلال قصيدة (جيكور أمي)

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضاً، بمقلتي، أعشاشها والغابا.

البؤرتان المولدتان للاستهلال: الأم/ جيكور. و(أنا) السياب موجودة بين الاثنين، تراوح زمنيا بين الغياب والحضور، الأم التي ولدت، والأم التي يزحف إليها كسيحا. هاتان البؤرتان استمرتا داخل بنية القصيدة إلى نهايتها، فأسس بنية جدلية تعتمد ظاهرة الحضور/ الغياب، والغياب/

الحضور، وكلتاهما لا تريان إلا من خلال "أناه".

وهناك مبادئ جمالية أخرى قد لا تختص كلها بالاستهلال وإنما نشمله كما نشمل القصيدة كلها، رأينا عدم التطرق إليها في هذه المقالة.

الهوامش

١ ـ الاستهلال في القصيدة العربية الحديثة. بحث قدم في المربد السابع عام ١٩٨٦.

٢ ـ قراءة في استهلال قصيدة ليلة من زجاج

تمهيد

ـ ١ ـ

مهمة هذه المقالة صعبة بعض الشيء، لأنها تحاول دراسة الجملة الاستهلالية لقصيدة طويلة واضعة نصب عينها افتراضات نقدية سبق أن تأكدت في معالجات عدة، ولكنها لم تدرس هذه الافتراضات داخل بنية الجملة لوحدها. فنحن نعتقد أن الجملة الاستهلالية بالإمكان معالجتها لوحدها بوصفها بنية متكاملة شأنها شأن الجنين الصغير الذي يحتوي كامل أعضاء الجسد ولكن بصورة مصغرة ولذلك سيكون حديثنا هذه المرة ليس عن العلاقة بين الجملة الاستهلالية والنص من خلال مد خيوط السدى من وإلى النص ومن ثم النهاية، وإنما نحاول البحث عن الخصائص المولدة للجنين قبل أن يصبح إنسانا متكاملاً. وفي معالجة نقدية سالفة وضعت جملة خواص للجملة الاستهلالية أرى من الضروري تأكيدها ثانية:

١ ـ أن محتوى وفن النص هما اللذان يولدا مفردات الجملة الاستهلالية.

٢ ـ أن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السدى لتولد صوراً ومفردات جديدة منبثقة عنها.

٣ ـ أن الاستهلال بوصفه بنية مغلقة وبما يمتلكه من بنية خاصة يمكن دراسته ومعاينته بمعزل عن بقية عناصر النص الأخرى. فهو أشبه بالجنين الذي ولد من أبوين وفي الوقت نفسه يعد كائنا مستقلاً.

— ٢ —

الجملة الاستهلالية

في شارع المغرب حطت نجمة
وانكشفت خلف السياج غرف
خمسٌ، ينام الليل في عروقها
ويأكل الزمان والرطوبة
ملاطها
فهو نثار أبيضٌ
زَبَد،
تتركه الدهور في مفاصل الحجر
قد ألفت أزمنة مختلفات بين هذا
النخل، والبوابة البيضاء والحارس
والنارنجة الوحيدة
فهم يعيشون معا
وهم ينامون بلا كلام.

يتوزع استهلال القصيدة عنصران مهمان هما: الزمان والمكان. فالمكان نجده في حالات عدة: الشارع ـ الغرف ـ الملاط ـ الحجر ـ النخل ـ البوابة ـ الحارس. أما الزمان فنجده بأربع حالات: النجمة ـ الليل ـ الدهور ـ الأزمنة المختلفات.

والشاعر هنا لا يفصل بين الاثنين بل يوحدهما معا في سياق جمالي يمتلك تاريخاً فهما "يعيشون معا" و"ينامون بلا كلام"..

يصوغ الانسجام المفارق بين الأزمنة وحدة عضوية تبدو متنافرة أول الأمر لكنها موحدة من خلال ارتباط الأزمنة بهذه الأمكنة ارتباطاً أليفاً تعاوناً معاً على رسم صورة لمكان آهل ومنزو، وقراءة تحليلية لتدرج الأزمنة نجدها على أربع حالات:

١ ـ النجمة وهي الفعل الكاشف للمكان، فعندما حطت في شارع المغرب أضيء الشارع بها وتحددت البيوت والغرف والنارنجة والملاط وكل التفاصيل الأخرى، ومهما يكن شأن النجمة، أهي امرأة أم نجمة حقيقية أم رموزهما.. فهي فعل مولد، وفعل ابتداء نجده يمتد في القصيدة بأشكال ورموز ووقائع عدة.

٢ ـ الزمن الثاني، هو الليل، وهو تعبير عن الظلمة يناقض النجمة ولكن لا يوجد إلا بها، ولا توجد إلا به، فهما نقيضان يكونان معاً صورة جدلية للأمن ومع الليل يوجد "الزمان" (البيت الرابع) والزمان يعني التاريخ فكلاهما: الليل والتاريخ قد أضيئا معاً بالنجمة الهابطة.

٣ ـ الدهور، وهي هنا زمنية مطلقة قدمها قدم الموجود نفسه، معطياً بها للمكان ولادة الحضور الأبدي وارتباط الشارع بالمغرب، أعطى للقصيدة صفة زمنية أخرى، فالنجمة لا تحط إلا بعد المغرب وأن المغرب لا يوجد وجوداً كاملاً إلا في مكان له ظلال من تاريخ قديم لذلك جاءت الدهور (البيت الثامن) تعبيراً عن إطلاقية زمنية.

٤ ـ أزمنة مختلفات (البيت التاسع) وهي استعارة لتعاقب تواريخ عدة على المكان نفسه ولكنها متفقة بإعطاء المكان صفة القدم والأفول.

وخلال بنية الاستهلال نجد حالات الزمن الأربع موصوفة بـ "الزبد ـ النثار الأبيض ـ الترك" فأعطى الشاعر لاستهلال قصيدته بنائية متكاملة، ابتدأت من اللحظة التي هبطت النجمة فأضاءت الواقع المكاني بكل تفاصيله، إلى اللحظة التي أغلق الشاعر فيه الدائرة عندما أكد أن كل هذا يحدث في كل يوم وأن من الأشياء نفسها قد ألفت تعاقب الأزمنة المختلفات.

ومثل ما للزمن من حالات نجد للمكان حالات أيضاً. فحالات المكان هي:

١ ـ الشارع كيان عضوي مادي أو استعاري، له لغة طبيعية ولغة تأويليه

والشارع دلالة زمن وارتباط الشارع بالمغرب مكاناً أو صفة يعطي للقصيدة بعداً تأويلياً آخر، فقد يكون المغرب وقتاً وقد يكون مكاناً والأسماء بفعلها الثقيل على الصورة تعطيها انطباعاً ما بالواقعية.

٢ ـ الغرف الخمس، هي الأخرى كيان عضوي مادي أو استعاري، فهي غرف مادية الوجود، وهي غرف كدلالة على أزمنة ما تزال تشير إلى الحضارات (المتحف مثلاً) وفي القصيدة تتحول الغرف الخمس إلى حالات متنوعة تمر بالشاعر أو بالنجمة، وكل الغرف منقوعة بالظلام الدائم.

٣ ـ الملاط ـ الحجر وهي تركيبات أراد الشاعر بها تصوير قدم الزمن عليها فهي لوحات كتابه وأمكنة تدرس وتحلل الأجزاء في أية صورة مهمة، لذلك ارتبط الملاط بالرطوبة فهو أرضياً يساس ويعاش وارتبط الحجر بالمفاصل فهو نثار وغبار، الرطوبة دلالة على الأعماق والنثار دلالة على الأعالي وكلاهما مرتبطان بالغرف ويريد الشاعر رسم صورة آفلة مدمرة للغرف الخمس كي يجيء بالنجمة لتكشف عمق التدمير الكائن في الشارع.

٤ ـ النخل ـ البوابة ـ الحارس ـ النارنجة.. كل هذه الأمكنة أشياء وكلها ممتدة إلى الأعلى فهي كيانات علوية قائمة لغتها لغة الحياة الدائمة. نفسها هي الأخرى قد ألفت الظلمة والموت والتدمير وحتى لو تحركوا فهم نيام وحتى لو تكلموا فهم بلا كلام.

ـ ٣ ـ

المكان البؤرة

في الجملة الاستهلالية ـ كما في القصيدة كلها ـ المكان البؤرة فيها هو الغرف الخمس وقد أحيطت بسياج، فعزلها عن بقية أمكنة شارع المغرب وما النجمة التي حطت إلا من أجل إضاءة هذه الغرف، والغرف بمجملها تؤلف بيتا فيه سياج وحارس ونارنجة وبوابة ونخلة، كل هذه

التفرعات تحيا في ظلمة قديمة قد ألفت الأزمنة المتعاقبة عليها وتعلمت بمعالمها فأصبحت الغرف حالات كما ترى ذلك القصيدة وتحولت الأزمنة المتعاقبة داخل القصيدة إلى فترات مراوحة وتقدم وإذا بالكل يرافقه ضوء النجمة وكأن الضوء قد حرك المسكون المطبق على الغرف.

القصيدة وإن اعتمدت الغرف مكاناً لها إلا انها قصيدة زمنية والشاعر أحاط تفاصيلها الصغيرة والكبيرة بتواريخ خاصة ربط كل مكان بتجربة وحاول عبر تفاصيل القصيدة توضيح ان الغرف ليس لها حاضر وإنما تمتد بالماضي فحاضرها كله ألفة وسكون ورخاوة، أما ماضيها فقد أطبقت حجراتها عليه ومكنته من أن يتعايش مع الحجر والملاط والظلمة والمخاوف، وأن كل هذا محروس ببندقية حارس محشوة لم تطلق إطلاقه واحدة لأن لا أحد قد بدد المخاوف المخزونة، وأن كل الحياة: النارنجة والنخلة تنمو بعفوية الحاضر لا حاضر لها، امتدادها إلى الأعلى قوة لها وبوجودها متآلفة مع الأشياء الأخرى تشخيصاً لفاعليها برسم الفول الكامل. أما البوابة فلم تفتح لأحد بل العكس تماماً، السياج هو الآخر لم ينتهك إلا بمن هو آت من الأعلى "النجمة" كل الحياة البشرية ـ الأرضية لم تستطع تهديد كيان الغرف الخمس المغلقة.

ـ ٤ ـ

المبنى الحكائي

ليس مهما أن يمتلك الاستهلال مبنى حكائياً متكاملاً ولكنه لا يخلو منه فثمة نواة له لابد من وجودها، والنواة نجدها في حكاية النجمة التي حطت فأضاءت، فعل الضوء هو النواة المولدة للمبنى والمتن سيحكي قصة هذه الإضاءة في تفاصيل كثيرة تمتد من الماضي إلى الحاضر.

والنواة البنائية غالبا ما تكون مبهمة غامضة، فالضوء الكاشف قدم المكان واعتاشت فيه، وقد يكون بداية لتخريب متعمد لمكان خبر تآلف

الأزمنة. النواة البنائية تمتلك الإحالات والإيهامات ولذلك يكفي أي استهلال أن يكون مشيراً لها فقط ودون تفاصيل.

- ٥ -

الصيانية والتدمير

تبدأ القصيدة وكيانها آيل إلى الانهيار كل شيء فيها آفل ومدمر وما النجمة الآتية إلا إيقاظ متأخر بفعل تراكم الحدث ولكن ليس تدميراً كاملاً فهو أشبه ما يكون بـ"نصف حياة - نصف موت" وهي البنية التي اختصت بها الحكاية الشعبية، مجتمع نصفه الميت يهدد الحي بالدمار، فتنتفض القوى الصيانية الكامنة فيه "النجمة والإحساس العام بأهمية المكان" لتعيد للمكان نفسه حياته السابقة مع شيء من التطور.

يمثل هذا الحس التراجيدي بنى ياسين طه حافظ قصيدته، فالقوى التدميرية تمثلت بالتراكم الزمني الذي أكل البلاط والحجارة وأسكن كل شيء فيها إلى اعتيادية الحياة ومألوفيتها وحتى الحارس لم يعد حارساً إلا بالاسم، هذه التدميرية الكامنة في الغرف والناس والأشياء لا تنهض إلا بفعل انفتاح، فكان الضوء المضاد للظلمة الزمنية، وكانت النجمة رمزاً لكل شيء ساكن، وكان الشاعر إحساساً ما بغربة المكان. وبتضافر القوى الصيانية أمكن للقصيدة أن تستطيل وأن تنبت شجيراتها الصغيرة في أصقاع المدن والنفس واستطاع بها أن يؤسس قصيدة لا تعتمد الذاكرة أو الذهنية، بل الحسية والوعي بأهمية الأمكنة الآفلة في صياغة وحدة تضادية مع أضواء المدينة والأمكنة المبهرجة وأقنعنا أن الشعر لا ينهض في أضواء النفس اللا فعل وإنما في الحالات التي راكم الزمن عليها تجاربه وفي المواقع التي هجرتها الخيول والمسافرون وفي الحالات التي لا تعرف الحلول النصف. الشعر في أبسط حالاته المتألقة إعادة صياغة جمالية للحياة القديمة.

في القصيدة تعيد قوى الصيانية الجديدة للبيت وللشارع وللغرف الخمس، وللحارس وللنارنجة وللسياج وللبوابة وللنخلة أسماءها ولغتها المكانية المثمرة.

- ٦ -

البنية الجمالية

كسبت الأشياء وجودها الجمالي من خلال التعامل الفني، لأن الجمالية مبدأ الكشف عن وظائف الأشياء خارج حضورها المعلن. أولى هذه الوظائف أنها تكون مع بعضها عوالم تجانس خاصة حتى ولو كانت متناقضة، ثاني هذه الوظائف أنها تسمح بأن ترى من زوايا مختلفة بحيث لا تبدو هي في كل مرة. وثالث هذه الوظائف أنها تنمو مع نمو أحاسيس الشاعر بها، ففي كل مرة لها حضورها وفي كل مرة لها وجود فكري ما. ومنذ الأزل ما يزال الإنسان المبدع يتعامل مع الأشياء والطبيعة بطرق خلاقة.

في شعرنا ثمة مفترقان للتعامل الأول هو استحضار الأشياء التي مرت عليها تجربة ما فتدخل بيت القصيدة مما لو أنها متسلحة برؤية الشاعر لها والثاني تستحضر الأشياء نفسها داخل بيت القصيدة بما امتلكت هي من إمكانات حضور في وعي الشاعر. الطريقة الأولى ذاتية والثانية موضوعية، والشاعر في الأولى مركز أساس، بينما يصبح في الثانية ملتقطاً لحركة جمالية ما.

لدى الشاعر ياسين طه حافظ مفترق ثالث في استحضار الأشياء هو الاكتفاء بوجودها الطبيعي - الرومانسي ومن ثم إدخالها بيت القصيدة وفق توازن بين قوتها الذاتية وتشكلها في موضوع يفترضه هو لها.

في الطريقة الأولى - الذاتية - تبدو الأشياء مشحونة بالطرافة والشعر والتجديد، فتحمل من بين ما تحمله مخيلة الشاعر وطريقة تعامله الخاصة معها - معظم أشعار السياب تنتمي إلى هذه الطريقة - في الطريقة الثانية

تدخل الأشياء وهي مسلحة بقوتها المعرفية وبحضورها العياني وبوجودها الخاص فتكون أساساً من أسس البناء الفكري في بعض قصائد أشعار الستينيين في العراق.

أما طريقة ياسين طه حافظ فهي مفترقة وخاصة، ولذلك تحافظ الأشياء على وجودها وحدودها وأسمائها وألوانها كما لو كانت آتية من دون معرفة أو تاريخ وفي الوقت نفسه تتشكل في موضوع تاريخي، أو نفسي، تمنح الموضوع طاقة شعرية وتستمد من الموضوع حضوراً خاصاً لها، هذه الطريقة التي تبدو ثقيلة، ومملة أثناء القراءة أو المشاهدة إنما تفعل ذلك لانعدام الفاصل بين الواقع والشعر عند ياسين، فالشعر واقع مجسد بأشياء والواقع عين تراه متداخل الأشياء وفي سياق شعري معرفي، ولذلك حضرت الحياة بكل تفاصيلها في شعره وكونت وفق سياق تناسق جمالي صياغة للحاضر، قصيدة "النشيد" مثلاً.

ولهذا السبب من دون غيره فرضت الموازنة بين حضور الأشياء الواضح والوعي على الشاعر أن يقتصر المعالجة الشعرية على مسافة من القول، أنه في كل مشهد عياني معرفي يحاول تقليب الصورة وتوضيحها ففي كل مرة يرى الأشياء القديمة وقد ولدت أشياء جديدة فيروح هو الآخر في إعادة الصياغة مرة تلو الأخرى ولذلك تصبح القصيدة الطويلة عنده مراوحة بين التركيب والتحليل، تركيب من حيث الجدي مع الواقع، وتحليل من حيث زيادة حجم التفسيرات الداخلية للنص.

وياسين طه حافظ في غنائياته البيئية والفردية والذاتية لا يبتعد كثيراً عن هذا ولكنه أميل إلى اعتماد الكثافة طريقة لتجميع حدث متشعب قصيدة "بعقوبة" مثلاً أو القصائد التي تعتمد الشخصيات الشعبية التي تعرف الشاعر عليها خلال السنوات الأولى من التشكيل الثقافي.

٣- ملحق نقدي قديم
من كتاب فن التخليص في علوم البلاغة
للسيد القزويني

فصل

ينبغي للمُتكلِّم أن يتأنَّق في ثلاثةِ مواضعَ من كلامهِ، حتى تكونَ أعذبَ لفظاً، وأحسنَ سبكاً، وأصحَّ معنى أحدها: الابتداء كقوله(١):

" قِفَا نَبكِ من ذكرى حَبيبٍ ومنزلِ"

وكقوله:

قَصرٌ عليه تحيةٌ وسَلامُ   خَلَعت عليه جمالها الأيامُ

وأن يتجنبَ في المديح ما يُتطيَّرُ به، كقوله:

موعِدُ أحبابكَ بالفُرقَةِ غَدِ

وأحسنه ما يناسبُ المقصودَ، ويُسمَّى براعةَ الاستهلال، كقوله في التهنئة:

بُشرى فقد أنجزَ الإقبالُ ما وَعَدا

وقوله في المرثية:

هي الدنيَا تقولُ بملءِ فِيها   حَذارِ حَذارِ من بطشي وفتكي

وثانيها: التخلصُ مما شُبِّبَ الكلامُ به، من نسيبٍ أو غيره، إلى المقصود، مع رعايةِ المُلاءمةِ بينَهُما كقوله:

يقولُ في قُومَسٍ قومي وقد ... منّا السُّرى وخُطا المَهرِيَّةِ القُودِ

أ مطلَعَ الشَّمسِ تبغي أن تَؤمَّ بنا ... فقلتُ كلا ولكن مَطلَعَ الجودِ

وقد يُنتقل منهُ إلى ما لا يُلائمهُ، ويُسمَّى الاقتضابَ، وهوَ مذهب العربِ الأولى ومن يليهم من المخضرمينَ، كقوله:

لو رأى اللهُ أنَّ في الشَّيبِ خيراً ... جاورتهُ الأبرارُ في الخُلدِ شيبا

كلَّ يومٍ تُبدي صُروفُ الليالي ... خُلقاً من أبي سَعيدٍ غَريبا

ومنه ما يقربُ من التخلصِ، كقولكَ بعدَ حمدِ اللهِ: أما بعدُ، قيلَ وهو فصلُ الخِطابِ، وكقوله تعالى: هذا وإن للطاغين لشرَّ مَآب، أي الأمرُ هذا أو هذا كما ذُكرَ، وقوله: هذا ذِكرٌ وإنَّ للمُتَّقينَ لحُسنَ مآبٍ، ومنهُ قولُ الكاتبِ: هذا بابٌ ◆ وثالثُها الانتهاءُ، كقوله:

وإنّي جَديرٌ إذ بَلَغتُكَ بالمُنى ... وأنتَ بما أمَّلتُ منكَ جَديرُ

فإن تُولني منكَ الجميلَ فأهلُهُ ... وإلاّ فإنّي عاذرٌ وشكُورُ

وأحسنُهُ ما آذنَ بانتهاءِ الكلامِ، كقوله:

بقيتَ بقاءَ الدَّهرِ يا كهفَ أهلِهِ ... هذا دُعاءٌ للبريَّةِ شاملُ

وجميعُ فواتحِ السُّوَرِ وخواتمها واردةٌ على أحسنِ الوجوهِ وأكملها يظهرُ ذلكَ بالتأمُّلِ مع التذكرِ لمَا تقدَّمَ.

* * *

الهوامش

١ . (أحدها الابتداء) لأنه أول ما يقرع السمع، فإن كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام. ولهاذ المعنى يقول الله عز وجل: الم وحم وكس وطسم وكهيعص، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للثناء على الله، فهو داعية إلى الاستماع (كقوله قفا نبك) فقيل لما سمعه رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم قال: قاتل الله الملك الضليل. وقف واستوقف وبكى واستبكى. وذكر الحبيب ومنزله في مصراع واحد، والبيت مطلعه مطلع معلقة امرئ القيس وتمامه:

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ومن الابتداءات الحميدة قول النابغة الجعدي:

كليني لهم يا أميمة ناصب ... وليل أقاسيه بطيء

وقول المتنبي:

أتراها لكثرة العشاق ... تحسب الدمع خلقه في المآقي

(وكقوله) أي قول أشجع السلمي (موعد) مطلع قصيدة لابن مقاتل الضرير أنشدها للداعي العلوي، فقال له الداعي: موعد أحبائك يا أعمى ولك المثل السوء، ويروى أيضا أنه دخل عليه في يوم مهرجان وانشد:

لا تقل بشرى ولكن بشريان ... غرة الداعي ويوم المهرجان

فتطير به وقال يا أعمى تبتدئ بهذا يوم المهرجان، وقيل بطحه وضربه خمسين عصا، وقال إصلاح أدبه أبلغ من ثوابه. ويروى أنه لما فرغ المعتصم من بناء قصره بالميدان، جلس فيه وجمع أهله وأصحابه، وأمرهم أن يخرجوا في زينتهم، فما رأى الناس أحسن من ذلك اليوم، فاستأذن اسحق الموصلي المغني شعرا أجاد فيه، إلا أنه

ابتداء بتذكر الديار وعفائها فقال:

يا دار غيّرك البلاد ومحاك   يا ليت شعري ما الذي أبلاك

فتطير المعتصم وتغامز الناس، وعجبوا كيف ذهب على أبي اسحق مع فهمه معلمه وطول خدمته للملوك، ثم أقاموا يومهم وانصرفوا، فما عاد منهم اثنان إلى ذلك المجلس، وخرج المعتصم إلى سر من رأى وخرب القصر(بشرى) هوه لأبي محمد الخازن يهنئ أبن عبادة بمولود لبنته. وأحسن منه قول أبي تمام يهنئ المعتصم بالله بفتح عمورية. وكان أهل التنجيم زعموا أنها لا تفتح في ذلك الوقت:

السيف أصدق أنباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف   متونهن جلاء الشك والريب

وقول أبي الطيب في التهنئة بزوال مرض:

المجد عوفي إذ عوفيت والكرم   وزال منك إلى أعدائك السقم

(هي الدنيا) لأبي الفرج الساوي يرثي بعض ملوك بني بويه. وأحسن منه قول أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعا   أن الذي تحذرين قد وقعا

وقول أبي تمام:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر   وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

(وثانيها التخلص) لأن السامع يكون مترقبا للانتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون. فإذا كان حسنا متلائم الطرفين حرك من نشاط السامع وأعان على إصغاء ما بعده. وأن كان بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس. هذا وكان الأحسن والأوضح للمصنف أن يقول وثانيها التخلص. وهو الانتقال مما ابتدئ الكلام به من نسيب أو غيره إلى المقصود.. الخ، كما لا يخفى على الفطن، فقوله مما شبب الكلام به: أراد مطلق الابتداء والافتتاح لا خصوص التشبيب الذي هو ذكر أيام الشباب واللهو والغزل

والنسيب أن يصف الشاعر جمال المرأة وحاله معها في العشق (أو غيره) كالافتخار والهجو والشكاية (بينهما) أي بين ما شبب أي ابتدئ به الكلام وبين المقصود (كقوله بقول) قومس: صقيع كبير بين خرا سان وبلاد الجبل. وأخذت منا السرى: أي أثر فينا السير ليلا ونقصت من قوانا. والمهرية: الإبل المنسوبة إلى مهرة بن حيدان. والقود: الطول الظهور والأعناق. والبيتان لأبي تمام في عبد الله بن طاهر. هذا من بدائع التخلص قول زهير:

ان البخيل ملوم حيث كان   ولكن الجواد على علاته هرم

وقول مسلم بن الوليد:

أجدك ما تدرين أن رب ليلة   كأن دجاها من قرونك ينشر

سهرت بها حتى تجلت بغرة   كغرة يحيى حين يذكر جعفر

وقول المتنبي:

خليلي ما لي لا أرى غير شاعر   فكم منهم الدعوى ومني القصائد

فلا تعجبا أن السيوف كثيرة   ولكن سيف الدولة اليوم واحد

(الأولى) يعني الجاهلية (من المخضرمين) وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام مثل لبيد. قال الزمخشري: ناقة مخضرمة أي جدع نصف أنفها، ومنه المخضرم الذي أدرك الجاهلية والإسلام كأنما قطع نصفه حيث كان في الجاهلية (كقوله) أي قول أبي تمام وهو من الإسلاميين، لأنه كان في زمن الدولة العباسية. هذا والاقتضاب في الشعر كثير والتخلص بالنسبة إليه قطرة من بحر، فمن الاقتضاب قول أبي نواس في قصيدته النونية التي أولها:

" يا كثير النوح في الدمن"

فاسقني كأسا على عذل   كرهت مسموعة أذني

من كميت اللون صافية   خير ما سلسلت في بدني

ما استقرت في فؤاد فتى   فدرى ما لوعة الحزن

تضحك الدنيا إلى ملك   قام بالآثار والسنن

سن للناس الندى فندوا   فكأن البخل لم يكن

(قيل وهو فصل الخطاب) قال ابن الأثير: والذي أجمع عليه المحققون من علماء البيان أن فصل الخطاب هو اما بعد لأن المتكلم يفتتح كلامه في كل امر ذي شأن بذكر الله وتحميده، فإذا اراد أن يخرج منه إلى الغرض المسوق له فصل بينه وبين ذكر الله تعالى بقوله أما بعد (وثالثها الانتهاء) لأنه آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس. فان كان مختاراً جبر ما عساه وقع فيما قبله من التقصير، وأن كان غير مختار كان بخلاف ذلك، وربما انسى محاسن ما قبله (كقوله واني) اي قول أبي نواس في الخصيب بن عبد الحميد (بقيت) قيل أنه للمعري (واردة على أحسن الوجوه وأكملها) فإنك إذا نظرت إلى فواتح السور جملها ومفرداتها رأيت من البراعة والتفنن وضروب الإشارة ما قد أصاب المحز وطبق المفصل. وإذا نظرت إلى خواتمها وجدت من الأدعية والوصايا والمواعظ والتحميد والوعد والوعيد، وغير ذلك من الخواتم ما لا يبقى للنفوس بعده مطمع. وما تسجد لحسنه مصاقع البلغاء. هذا آخر ما يسره الله سبحانه مما أردنا وضعه على هذا الكتاب، في أوقات كنا نختلسها اختلاساً من بين تشعب الأعمال وتزاحم الأشغال. فإن كنت وفيت بما وعدت فالشكر لله سبحانه على معونته وحسن توفيقه. وإلا فأحق الناس بقبول عذره، وإقلال عتبة، ومن وقف نفسه لصناعة التأليف في زمن فترت فيه همم طلاب العلوم، وخارت عزائمهم عن مساعدة المؤلفين وتنشيطهم على الداب في عملهم والعناية بصناعتهم. فإن فاتني إيفاء العمل من حقه من الأجر، فلن يفوتني إن شاء الله إعطاؤه قسطه من العذر، ربنا لا تؤاخذنا أن نسينا أو أخطأنا، ربنا ولا تحمل علينا أصراً كما حملته على الذين من قبلنا، ربنا ولا تحملنا مالا طاقة لنا به واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا. ربنا عليك توكلنا وإليك انبنا وإليك المصير.

عبد الرحمن البرقوقي